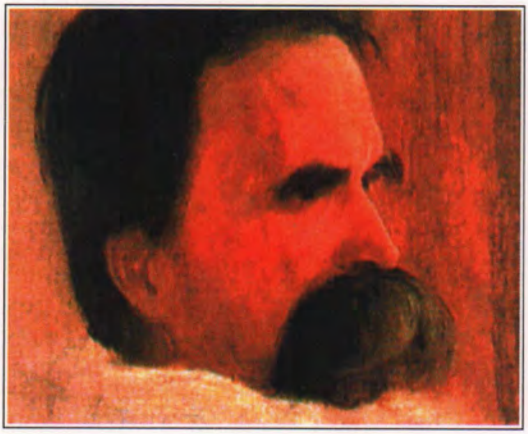
فريدريش نيتشه

قضية فاغنر

يليه:

نيتشه ضد فاغنر



ترجمة

علي مصباح

منشورات الجمل

فريدريش نيتشه

قضية فاغنر

يليه:

نيتشه ضد فاغنر

ترجمة

علي مصباح

منشورات الجمل

فريدريش نيتشه: قضية فاغنر، يليه: نيتشه ضد فاغنر، ترجمة: علي مصباح
الطبعة الأولى ٢٠١٦

تلفون وفاكس: ٣٥٣٣٠٤ ـ ٠١ ـ ٠٠٩٦١
ص.ب: ٥٤٣٨ ـ ١١٣ بيروت ـ لبنان

Friedrich Nietzsche: Der Fall Wagner, 1888. Nietzsche contra Wagner, 1895

Postfach 1127 - 71687 Freiberg a. N. Germany
www.al-kamel.de
E-Mail: alkamel.verlag@gmail.com

قضية فاغنر

مسألة للموسيقيّين

سأروّح عن نفسي قليلاً. ليس مجرد دعابة خبيثة فقط أن أمتدح بيزيه على حساب فاغنر في هذا النص. فأنا أدسّ بين مواضيع المزاح شيئاً غير قابل للمزاح. لقد مثّل انفصالي عن فاغنر حدَثًا كارثيًا بالنسبة لي؛ وأن يكون بوسعك أن تحبّ شيئاً بعدها، فذلك ما يعدّ نصراً. ربما ليس هناك من أحد قد تورّط على نحو أكثر خطراً في الفاغنريّة منّي، وما من أحد كان عليه أن يحمي نفسه منها بمثل هذه الحدّة، وما من أحد استطاع أن يبتهج أكثر بالتخلص منها. إنها قصة طويلة! - هل سيكون بوسعنا أن نعبّر عن ذلك بالكلمات؟ - لا أدري كيف سأسمي ذلك لو كنت أخلاقانياً! ربما *انتصاراً على النفس*- . غير أن الفيلسوف لا يحب الأخلاقانيين... ولا يحب الكلمات الرنّانة أيضاً...

بماذا يطالب الفيلسوف نفسه في المقام الأول والأخير؟ بأن ينتصر على عصره في نفسه، أن يصبح «لازمنيّا». وضد أي شيء

يكون عليه أن يخوض أشرس معاركه؟ ضد كل ما يجعل منه ابن عصره. ليكنْ! فأنا ابن هذا العصر، مثلي مثل فاغنر؛ أعني أنني كائن منحط[1]: مع فارق وحيد وهو أنني كنت أدرك ذلك، وأنني كنت أقاوم ذلك. إن الفيلسوف فيّ هو الذي قاوم ذلك.

وبالفعل فإن مسألة الانحطاط هي ما كان يشغلني دوماً على النحو الأكثر حميمية؛ كانت لي أسبابي الخاصة لذلك؛ وليس «الخير والشر» سوى تنويع عن هذه المسألة. وإذا ما كانت للمرء دربة في التعرف على علامات الإنحطاط، فإنه سيكون قادراً عندها على فهم الأخلاق. سيفهم ما يتخفّى تحت أسمائها الأكثر قداسة وصيغها القيميّة الأكثر رفعة: الحياة *المفقَرة*، إرادة النهاية، والإعياء الأكبر. فالأخلاق *نفي* للحياة... ولكي أمضي في إنجاز مهمتي كان يلزمني أن أفرض على نفسي نظام سلوك صارم: أوّلاً؛ أن أتخذ موقفاً ضد كل ما كان مرضاً فيّ، بما في ذلك فاغنر، بما في ذلك شوبنهاور، وبما في ذلك مجمل الأفكار والأحاسيس «الإنسانية» الحديثة- . انفصال عميق، برودة قصوى، وفتور تجاه كل ما هو معاصر وكل ما هو موافق للعصر؛ ورغبة وحيدة أرقى من كل الرغبات هي عين زرادشت، عين تنظر من موقعٍ على مسافة هائلة إلى مجمل الظاهرة المسماة إنساناً، وتراه بعيداً *تحتها*... أية تضحية يمكنها أن تكون أكبر من هذه الغاية؟ وأي «انتصار على النفس»! وأيّ «تنكّر للذات»!

كان الحدث الأعظم في حياتي هو *الشفاء*. لم يكن فاغنر سوى واحد من أمراضي.

لا يعني هذا أنني أريد أن أنكر فضل ذلك المرض. وإذا ما أعلنت على الملأ من خلال هذا النص بأن فاغنر **مضرّ**، فإنني أعلن في الآن نفسه *لمن* ينبغي أن يكون فاغنر ضروريا مع ذلك: للفيلسوف. بإمكان كل من عداه أن لا تكون له من حاجة إلى فاغنر، أما الفيلسوف فلا يمكنه البتة أن يكون في غنى عنه. فهو مطالب بأن يكون الضمير القلق لعصره، وبالتالي فلا بد له أن يكون على معرفة جيّدة بعصره. وأين له في متاهة روح العصر الحديث من دليل أكثر خبرة، ومن عارفٍ بالأنفس أكثر فصاحة من فاغنر؟ من خلال فاغنر تنطق الحداثة بلغتها الأكثر حميمية: لا تخفي خيرها ولا شرها وقد تخلّت عن كل حياء. بل إنه سيكون بوسعنا أن نتوصل إلى ضبط حصيلة جملية تقريبا عن قيمة العصر الحديث إن نحن أحصينا وحدّدنا ما هو خير وما هو شر في فاغنر- . إنني أفهم جيداً أن يقول موسيقيٌّ في عصرنا هذا: «إنني أكره فاغنر، لكنني لم أعد أتحمّل أية موسيقى أخرى.» وسأكون متفهماً أيضاً لأي فيلسوف سيقول: «فاغنر *يلخّص* مجمل الحداثة. ما من بد هناك: على المرء أن يكون فاغنريًا أولا...»

قضية فاغنر

رسالة تورينو مايو ١٨٨٨

ridendo dicere severum... (*)

(*) ضحكاً نقول أشياء غاية في الجديّة-. عن هوراس: المهجيّات:
والمقولة ترد في أصلها هكذا عند هوراس:

Quamquam ridentem dicere verum quid vetat?

١

هل تصدّقوا؟ استمعت يوم أمس للمرة العشرين إلى رائعة بيزيه. ومرة أخرى استطعت أن أظل في حالة من الخشوع الرقيق حتى آخر المقطوعة. ومرة أخرى لم ألذْ بالفرار[٢]. هذا الانتصار على نفاد صبري قد فاجأني حقاً. كيف أن عملاً كهذا يجعل المرء يبلغ الكمال! حتى أن المستمع يصبح بدوره «رائعاً»! وبالفعل ففي كل مرة وأنا أستمع إلى «كارْمنْ» يبدو لي أنني أغدو فيلسوفاً أكثر، فيلسوفاً أفضل مما أبدو لنفسي عادة: صرت أكثر صبراً، على غاية من السعادة، على غاية من *الاستقرار*، هندياً إلى أبعد الحدود. خمس ساعات من الجلوس المستمر: إنها المرحلة الأولى من القداسة! هل تسمحوا لي بأن أقول إن التجويق الموسيقي لبيزيه هو تقريبا الوحيد الذي مازلت أستطيع تحمّله؟ أما ذلك التجويق الآخر الطاغي اليوم، التجويق الفاغنري، الحاد، المفتعل، و«الساذج» في الآن نفسه، والذي يستطيع بموجب ذلك أن يخاطب الحواس الثلاث معًا للروح الحديثة، - كم هو مضرّ لي ذاك التجويق

الفاغنري! ريحَ السَّموم أسميه. عرق كريه يغمرني معه. ومعه، سلام على الطقس الجميل *بالنسبة لي*!

أما هذه الموسيقي فتبدو لي كاملة. تتقدم خفيفة، مرنة وبأدب مليح. إنها محبّبة للنفس، لا *تتعرّق*. «كل ما هو حسن خفيفٌ، وكل ألوهيّ يمضي على قدميْن رقيقتيْن»: إنه المبدأ الأوّل لنظريتي الإستطيقية. هذه الموسيقى شرّيرة، مرهفة، قدَرية، وتظل شعبيّة مع ذلك؛ لها رهافة جنس، لا رهافة فردٍ. إنها غنيّة. وهي دقيقة. تشيّد، تنظّم، وتُنهي ما تبدأ فيه؛ وبذلك تكون النقيض لذلك الأخطبوط الموسيقي المسمى «نغمة لامتناهية» (*unendliche Musik*). هل سمع الناس على خشبة المسرح من قبل نبرات أكثر وجعا تراجيديًّا مما في هذه المقطوعة؟ وكيف يُتوصَّل إليها! دون تقطيب أو تكشير! دون تزوير! دون *أكذوبة* الأسلوب الفاخر!

وأخيراً: هذه الموسيقى تعتبر المستمعَ شخصاً ذكيًّا، بل وموسيقيًّا هو أيضاً، وبهذا أيضاً تكون النقيض لفاغنر الذي، وأيًّا كان اعتبارنا له، يظل في كل الأحوال العبقري *الأكثر قلّة أدب* في العالم (ففاغنر يعتبرنا بالنهاية كما لو أننا ... ـ يقول الشيءَ ويظل يكرره مراراً، إلى أن يصيبنا القنوط ـ إلى أن ننتهي بأن نصدّقه).

وأقولها ثانية: إنني أغدو شخصاً أفضل عندما يخاطبني بيزيه، موسيقيًّا أفضل أيضاً، ومستمعاً أفضل. وهل يمكن للمرء أن يستمع

إلى ما هو أفضل بالنهاية؟ أجول بأذنيّ في الأعماق الخفية لهذه الموسيقى، وأستمع إلى منبعها وأصلها. ويتراءى لي أنني أشهد لحظة ميلادها؛ أرتعد للمخاطر التي ترافق وتحدّق بمثل هذه المغامرة، وأنتشي بمصادفات سعيدة لم تكن لبيزيه من يدٍ فيها. والأغرب من ذلك كله أنني - ويا للغرابة! - أكف كليّا عن التفكير في ذلك، أو لا *أدري* إلى أي حد أفكر في ذلك. إذ هناك أفكار أخرى مختلفة تماما تمر بذهني في تلك الأثناء. ألم نلاحظ أن الموسيقى تحرر *العقل*؟ وأنها تمنح الأفكار أجنحة؟ وأن المرء يغدو أكثر فلسفة كلّما أصبح موسيقياً أكثر؟ - سماء التجريد الرمادية مخترَقةً بشماريخ من البروق؛ نور على قدر من القوة كي يكشف الخيوط الخفية لنسيج الأشياء؛ المسائل الكبرى على غاية من القرب نكاد نلمسها بأصابعنا؛ والعالم مثل مشهد تحتضنه العين من قمة جبل شاهق- . ها أنا قد قدمت للتوّ تعريفاً للانفعال الفلسفي - ومن حيث لا أدري هي ذي *أجوبة* تنهمر عليّ وتسقط في حضني: وابل من برَد وحِكم، ومسائل قد تمّ حلّها... أين أنا يا ترى؟ - بيزيه يجعلني خصبًا. كل ما هو جيّد يخصّبني. ليس لي من اعتراف بالجميل غير هذا، وما من *دليل* آخر لديّ عمّا هو جيّد.

٢

هذا العمل يخلّص هو أيضاً: ليس فاغنر وحده هو الذي يمكنه أن يكون «مخلّصا»[٣]. هذا العمل يأخذنا بعيدا عن *رطوبة* الشمال، وعن أبخرة المثال الأعلى الفاغنري. وأطوار القصة لوحدها قادرة على تخليصنا من ذلك، إذ تظل محتفظة بمنطق الانفعال الذي وضعه فيها ميريميه[٤]، وبالخط الذي يمضي رأساً إلى الهدف، وبالضرورة *القاسية*، كما تحمل في داخلها ميزات المناطق الحارة، من الهواء الجافّ إلى جلاء الأثير؛ إننا هنا، ومن كل منظور، إزاء مناخ مختلف تماماً. هنا حسيّة أخرى تعبّر عن نفسها، حساسية أخرى، ومرح مغاير. هذه الموسيقى مرحة، لكن ليس مرحاً فرنسيّاً أو ألمانيّاً. مرحُها إفريقيّ: فوقها يحوم شبح القدر، وسعادتها قصيرة، فجئيّة وبلا هوادة. إنني أحسد بيزيه على جرأته على مثل هذه الحساسية التي لم يُكتب لها حتى الآن أن تعبّر عن نفسها من خلال الموسيقى العالِمة في أوروبا؛ هذه الحساسية الجنوبية السمراء المصهودة بلفح الشمس الحارقة... أيّ غبطة تغمرنا بها

الظهيرة من خلال السعادة العابرة لهذه الموسيقى! نظرنا يسرح بعيدا ومن أمامنا يتراءى البحر منبسطا ساكنا كما لم يتراء لنا قبلها البتة! وأيّ هدوء ذلك الذي يسري إلينا من الرقص الموريسكي! وكيف يروي فينا بشجنه الشهواني حتى ذلك الظمأ الذي لا يرتوي أبداً! - الحب أخيراً! الحب الذي أعيد إلى حضن الطبيعة مجدداً! ليس حب «العذراء المقدّسة»، ولا هو ضرب من عاطفيّة سنْتا![*] بل الحب كـ **كقدر** *fatum* -: ساخر، غير بريء، شنيع - ولذلك بالذات - محض **طبيعة**! ذلك الحب الذي يكون حرباً في وسائله، وحقداً متبادلاً بين الجنسين في جوهره! ولا أعرف حالة استطاعت سخرية التراجيديا، التي تكوّن ماهية الحب، قد عبرت عن نفسها على هذا القدر من الصرامة وبهذه العبارة الفظيعة مثلما جاء في الصرخة الأخيرة لدون خوسيه التي اختُتم بها هذا العمل:

«أجلْ، أنا الذي قتلتها،

كارمن، معبودتي كارمن!»

هذه الرؤية عن الحب (الوحيدة التي تجدر بالفيلسوف) نادرة: إنها هي التي ترفع عملاً فنياً فوق ألف عمل مما عداه. ذلك أن

(*) Senta الشخصية الأنثوية الرئيسية في أوبرا *«السفينة المسحورة»* التي تعرف أيضاً باسم *«الهولندي التائه في سفينته»* **Der Fliegende Holländer** لريتشارد فاغنر.

الفنانين في مجملهم لا يحيدون عما يفعله عامة الناس، بل وأسوأ من ذلك: إنهم يعبرون عن *فهم خاطئ* للحب. وفاغنر أيضاً قد عبّر عن فهم خاطئ للحب. يعتقدون أنهم لا-أنانيّين في الحب، لأنهم يضعون نصب أعينهم مصلحة كائن آخر على حساب مصلحتهم غالبا. غير أنهم يريدون مقابل ذلك أن *يمتلكوا* ذلك الكائن الآخر... ولا يشذّ في ذلك حتى الله نفسه. إنه أبعد ما يكون عن أن يفكّر: «إن كنتُ أحبك، فأي شيء يعنيك في ذلك؟» - بل إنه يغدو فظيعاً إن لم نبادله المحبة. «*إن الحب* (وهذه المقولة تنطبق على الله كما على البشر) هو *أكثر الأحاسيس أنانية، وبالتالي، أقلها سخاءًا، عندما يُجرح*» (بنيامين كونستان).

٣

هل بدأتم ترون كيف أن هذه الموسيقى *تُصلحني*؟ - لا بد أن نُضفي مزاجاً متوسطيًا على الموسيقى(*): كانت لي طبعاً مبررات لهذه المقولة (في *ماوراء الخير والشر* ص٢٢٠). العودة إلى الطبيعة، إلى العافية، والمرح، والشباب، *والفضيلة*! - ومع ذلك كنت واحدا من أكثر الفاغنريين فسادًا... لقد بلغ بي الأمر أن صرت قادرا على أخذ فاغنر مأخذ الجد... يا لذلك الساحر العجوز! وكيف استطاع أن يخدعنا جميعاً! أول ما كان يعرضه علينا فنُّه هي العدسة المكبّرة؛ ننظر من خلالها، ولا نصدق أعيننا: كل شيء يغدو كبيراً، و***فاغنر نفسه يغدو كبيراً***... ياله من حيّة جرس ماكرة! لقد ظل طوال حياته يقرع آذاننا بمقولات «التفاني» و«الوفاء» و«النقاء»؛ وبمديحٍ رنّان للعفّة جعل نفسه ينسحب من عالم ***الفساد***!
- وصدقناه في ذلك...

(*) بالفرنسية في النص الأصلي: *Il faut méditerraniser la musique*

لا تريدون مع ذلك الاستماع إلى ما أقول؟ وتفضّلون المسألة التي يطرحها فاغنر على تلك التي يطرحها بيزيه؟ أنا أيضاً لا أقلل من أهمية تلك المسألة: لها سحرها على أية حال. فمسألة الخلاص مسألة جديرة بالتقدير. وفاغنر لم يفكّر بعمق في أية مسألة أخرى مثلما فكر في الخلاص؛ أوبرا فاغنر هي أوبرا الخلاص. ولديه هناك دوما أحد ما يحتاج إلى خلاص: مرة فتى غرّ، ومرة فتاة ما؛ تلك هي *إشكاليته*- . وبأي ثراء يظل ينوّع صياغة لازمته! وأية أفانين نادرة عميقة في طرق التعديلات والمراوغات! من ذا الذي كان سيعلّمنا، إن لم يكن فاغنر، أن البراءة تفضّل تخليص المخطئ ذي المنزلة المرموقة؟ (مثال عن «*تانهويزر*»)، أو أنه بإمكان حتى اليهودي التائه أن يجد الخلاص، أن يصبح *مستقرًا* إذا ما تزوّج؟ (مثال عن «*السفينة المسحورة*»)(٥)؛ أو أن يكون لنساء متقدمات في السن ميل أكثر إلى الخلاص على يد فتيان عفيفين؟ (مثال كوندري)(*)؛ أو أن تنشد فتيات جميلات خلاصهنّ على يد فارس - من المفضّل أن يكون فاغنريًا؟ (مثال من «*المبتزّون*»)، أو أن نساء من المتزوجات لا يرين مانعا هن أيضاً في أن يأتيهن الخلاص على يد أحد الفرسان (مثال إيزولدا)؛ أو أن يجد «الرب القديم» الخلاص، بعد أن يكون قد تورط أخلاقيا أيما تورط وعلى جميع

(*) أوبرا *بارسيفال*.

الأصعدة، على يد مفكر حر ولاأخلاقيّ؟ (مثال «*حلقة نيبلونغن* - *Der Ring des Nibelungen*»)[٦]. يا لهذه الرؤيا العميقة، هذه الأخيرة على وجه الخصوص! هل تفهمونها؟ أما أنا، فلا يسعني إلا أن أمتنع عن فهم هذا الأمر... أما عن الدروس الأخرى الكثيرة التي يمكننا أن نستخلصها من الأعمال المذكورة، فسأكون أكثر ميلا إلى إثبات ذلك من إنكاره؛ كأن يجد المرء نفسه من خلال أوبرا فاغنرية مدفوعا إلى اليأس - وإلى الفضيلة! (كما هو الحال في *تانهويزر* مرة أخرى)؛ وأن يعرّض المرء نفسه إلى أسوأ المخاطر إن هو لم يأو إلى الفراش في الوقت المناسب (مثال عن *لوهنغرين*)؛ وأنه لا يكون على المرء أن يحاول أن يعرف ممن يتزوّج (*لوهنغرين* للمرة الثالثة). تريستان وإيزولدا يُكبران الزوج المثالي الذي لا يخطر له في حالة بعينها إلا هذا السؤال: «لكن، لِم لمْ تُخبريني بذلك من قبل؟ فلا شيء أكثر بساطة من هذا!» والجواب:

«لا أستطيع أن أقول لك ذلك؛

وهذا الذي تسأل عنه،

لا يمكنك أن تعرفه أبداً.»

يتضمن لوهنغرين منعاً معلنا بوضوح لكل بحث وسؤال. وبهذا يأخذ فاغنر على عاتقه مهمة التعبير عن المبدأ المسيحي القائل: «عليك أن **تؤمن**، وستؤمن حتما». وستكون جريمةً في حق الأسمى

والأكثر قداسة أن يكون المرء عالِما... وهولندي السفينة التائهة يكرز بالمقولة الجليلة: المرأة تقيّد أكثر الرجال ولعاً بالتيه، أو بعبارة فاغنرية «تخلّصه»(*). هنا سنسمح لأنفسنا بهذا السؤال: لنفترض أن هذا الأمر صحيح، فهل سيكون مع ذلك شيئاً مرغوباً؟ - وماذا سيكون مصير «اليهودي التائه الأبديّ»(**) الذي تعشقه امرأة و*تقيّده*؟ سيكف بكل بساطة عن كونه أبديًا؛ يتزوّج، ولن يعني شيئاً بالنسبة لنا بعدها. وبعبارة من الحقيقة الواقعية: إن الخطر المحدق بالفنان، وبالعبقري - وهؤلاء هم «اليهود التائهون» - يكمن في المرأة: المولّهات هنّ سبب هلاكهم. وما من أحد تقريبا له ما يكفي من قوة طبع كي يظل ممتنعا عن الفساد - عن «الخلاص»، عندما يشعر بأنه يعامَل كإله؛ وسرعان ما *ينزل* بنفسه إلى مستوى امرأة. فالرجل جبان أمام كل «أنوثة خالدة»؛ والنساء يعرفن ذلك جيداً. في العديد من حالات الحب لدى المرأة، وربما في أكثرها شهرة بالذات، لا يكون الحب أكثر من مجرد طفيليّة من نوعٍ أكثر مكراً؛ طريقة

(*) نلمس هنا إشارة غير بريئة إلى التأثير الذي كان لزواج فاغنر من كوزيما ذات النزوع المسيحي العميق. وكان قد ألمح في جملة سابقة إلى مثل هذا الأمر عند كلامه الساخر عن خلاص «اليهودي التائه» من خلال الزواج الذي يجعله يغدو مستقرّاً.

(**) اخترتِ هنا إضافة «الأبدي»، لأن العبارة الألمانية لتسمية «اليهودي التائه» هي حرفياً «اليهودي الأبدي»، من هنا يأتي التلاعب اللفظي الذي سيجريه نيتشه في الجملة اللاحقة.

للاندساس داخل روح غريبة، وأحيانا داخل لحم غريب؛ وعلى حساب «المستضيف» في أغلب الأحيان - للأسف الشديد![7].

نعرف جميعنا المصير الذي كان لغوته في ألمانيا المسمّمة بحموضة أخلاقيّات العوانس. لقد ظل حالة مستنكَرة لدى الألمانيات، ولم يكن له من معجبات إلا من بين اليهوديّات[8]. بينما شيللر، شيللر «النبيل» كان يعرف كيف يطرب أسماعهنّ بكلماته الرنّانة، ذاك كان الرجل المناسب لقلوبهن. لكن ما الذي يعِبْنه على غوته؟ «جبل فينوس»، وأنه نظَم «المهجيّات الفينيسية»؛ حتى أن كلوبشتوك قد ألقى عليه ذات مرة موعظة أخلاقية. وفي فترة ما كان هردر لا يذكر غوته إلا بكنية «بْريابوس»[9]. بل إن شخصية *فيلهلم مايستر*[*] نفسها كانت تعتبر لدى الألمان مؤشر انحطاط وعلامة تدهور أخلاقي. فـ«معرض الحيوانات المدجنة» و«وضاعة البطل» في تلك الرواية قد أثارت حفيظة نيبوهر[10] مثلا، الذي انفجر بالنهاية في بكائية كان من الممكن أن تكون جديرة بأن يصدح بها صوت *بيتيرولف*[**]: «ما من شيء يمكن أن

(*) فيلهلم مايستر هو الشخصية المحورية لثلاثية روائية لغوته يستعرض فيها ٣ مراحل من حياة فنان تتكون من: ١ ـ البعثة المسرحية لفيلهلم مايستر (Wilhelm Meisters thatralische Sendung)، ٢ ـ فيلهلم مايستر وسنوات التعليم (Wilhelm Meister Lehrjahre)، ٣ ـ فيلهلم مايستر وسنوات الترحال (Wilhelm Meister Wanderjahre).

(**) Biterolf شخصية من أوبرا *تانهويزر* لفاغنر.

يثير فينا بسهولة إحساساً مؤلماً مثل أن نرى عقلا عظيما يكسر جناحيه بنفسه ويروح يبحث عن ممارسة براعته في مواضيع وضيعة *فيما* هو يعزف عن *تلك الأخرى الأكثر سموًا*». لكن «العذراء المثالية» على وجه الخصوص هي التي تبدو أكثر استياء من الجميع: فكل ما يوجد في ألمانيا من بلاطات صغيرة وكل ما كان من صنف قلعة فارتبورغ، كانت جميعها ترسم علامة الصليب عند ظهور غوته، أو أمام «الروح الملوّثة»[١١] التي تسكن غوته؛ ***هذه*** القصة (قصة الاستنكار العام) هي التي صاغها فاغنر في قالب موسيقي. إنه *يخلّص* غوته، ذلك ما لاشك فيه، لكنه يفعل ذلك بطريقة تجعله في الآن نفسه ينتصر بطريقة فائقة المكر إلى وجهة نظر «العذراء المثالية». لقد تم إنقاذ غوته: صلاةٌ تنقذه، وعذراء مثالية ترفعه *إلى الأعالي*[١٢]...

أيّ رأي كان من الممكن أن يكون لغوته عن فاغنر يا ترى؟ - لقد سبق لغوته أن تساءل ذات مرة عن الأمر الذي يمكن أن يكون الخطرَ الذي يحدق بكل الرومنطيقيين: كارثة الرومنطيقيين. وكان جوابه: «الاختناق باجترار السخافات الأخلاقية والدينية.»[١٣] بعبارة مختصرة: بارسيفال! -أما الفيلسوف فسيضيف إليها كلمة ختام-: **القداسة**[١٤]! ربما هي منتهى ما يمكن أن يتراءى للشعب وللأنثى، من ذوي القيم الرفيعة؛ أفقٌ بالنسبة لكل ذي بصر حسير بالطبع. لكنه بالنسبة للفيلسوف، وككل أفق، مجرّدَ سوء فهم، نوعا من

باب موصد هناك بالذات في الموضع الذي ***يبدأ فيه عالمه***؛ مخاطرته، مثله الأعلى، وطموحه... وبعبارة مهذّبة: الفلسفة لا تفي بحاجة السواد الأعظم. ما يلزمه هو القداسة-.(*)

(*) بالفرنسية في النص الأصلي: La philosophie ne suffit pas au grand nombre. Il lui faut la sainteté. المقولة لإرنست رينان من «حياة المسيح».

٤

سأروي لكم قصة *«الحلَقة»*، فلها مكانها هنا. وهي أيضاً قصة خلاص، غير أن فاغنر نفسه هو موضوع الخلاص هذه المرة. لقد ظل فاغنر نصف حياته مؤمنا بـ *الثورة*، مثلما كان يؤمن بها أيّ فرنسي. وقد مضى في البحث عنها حتى داخل النصوص الأسطورية للكتابة الرونية (الخط الروني)، وقد اعتقد أنه وجد ضالته في زيغفريد كنموذج للثوري- . «من أين يأتي كل شقاء العالم؟» كان فاغنر يتساءل- . «من الأعراف القديمة»، كان جوابه، تماماً مثل كل منظّري الإديولوجيا الثورية. أو بعبارة أوضح: من التقاليد والقوانين والمنظومات الأخلاقية، ومن كل ما كان يمثل ركائز يقوم عليها المجتمع القديم. «كيف يمكننا أن نقضي على هذا الشقاء في العالم؟، وكيف نلغي المجتمع القديم؟» - فقط بإعلان الحرب على كل «الأعراف التقليدية» *.وذلك هو ما يفعله زيغفريد.* وقد بدأ بذلك مبكّرًا، مبكراً جدًّا: مولده لوحده كان إعلان حرب على الأخلاق؛ فمجيؤه إلى العالم تم من خلال علاقة زنا، بل زنا

محارم، **لا** حسب ما ترويه الحكاية الشعبية القديمة، بل فاغنر هو الذي ابتدع هذه الواقعة ذات الوقع الصادم؛ وفي هذه النقطة يكون قد *عدّل* الحكاية الشعبية... وسيواصل سيغفريد من بعد على منوال بدايته: لا يتبع غير اندفاعه البدئي، ويلقي بكل تقليد، بكل احترام، وبكل خشية. وكل ما لا يعجبه يحطّمه. ودون أدنى احترام يدوس على كل ما يعترض طريقه من الآلهة العتيقة. أما غاية عمله الأساسية فهي ***تحرير المرأة***؛ أن «يخلّص برونهيلد»- . سيغفريد وبرونهيلد؛ قدّاس الحبّ الحر، بداية العصر الذهبي، وغروب آلهة الأخلاق القديمة؛ *لقد تم القضاء على الشرّ*. وهكذا ظلت سفينة فاغنر تمضي في رحلتها السعيدة على *هذه* الطريق. وما من شك في أن فاغنر كان يلاحق هدفه الأكبر فوق هذه الطريق- . ما الذي حدث إذًا؟ - كارثة: اصطدمت السفينة بصخرة، وهاهو فاغنر يجد نفسه غير قادر على التقدم. تلك الصخرة كانت فلسفة شوبنهاور. وإذا فاغنر مسمّر فوق رؤية للعالم *مناقضة* لرؤيته. أي شيء وضع في موسيقاه؟ إنه التفاؤل. وها هو يخجل لذلك. وعلاوة على ذلك كان تفاؤله من ذات النوع الذي أردفه شوبنهاور بنعت مخزٍ: التفاؤل *الدنيء*(١٥). وهكذا صار خجله مضاعفًا. ظل فاغنر يفكر طويلا في الأمر، وكان وضعه يتراءى له ميئوسا... وأخيراً هو ذا مَخرج يلوح له غائماً في البداية: تلك الصخرة التي ارتطم بها، ماذا لو أنه يجعل منها ***غرضاً***، أن يتأولها على أنها نيّة خفيّة،

والمغزى الحقيقي لرحلته البحريّة؟ أن يصطدم بالفشل هنا، ذلك أيضاً كان هدفاً: *bene navigavi, cum naufragium feci*(*)... وهكذا شرع في ترجمة «الحلَقة» بلغة شوبنهاورية. كل شيء يجري على نحو غير سليم، كل شيء يمضي إلى الهلاك، والعالم الجديد لا يقل سوءً عن القديم: - العدم؛ كيركا الهندية تومئ إليه... وبرونهيلد، التي كان من المفترض، بحسب المخطط البدئي، أن تودّعنا بأغنية تنشد الحب الحر وهي تواسي العالم باليتوبيا الاشتراكية التي تعلن أن «كل شيء سيغدو على ما يرام»، قد مُنحت الآن مهمة أخرى. سيكون عليها أن تدرس شوبنهاور أولا؛ وسيكون عليها أن تعمل على جعل الكتاب الرابع من «العالم كإرادة وتمثل» يتكلم شعرا. لقد تم *الخلاص لفاغنر*... وبكل جديّة، كان ذلك خلاصاً فعلاً. إن الفضل الذي يدين به فاغنر لشوبنهاور لا يقدّر بثمن. *فيلسوف الانحطاط* يصالح فنّانَ الانحطاط مع *ذاته*.

(*) عبارة لاتينية تعني: «بتعرضي للغرق حققت رحلة سعيدة». تنسب هذه العبارة لزينون الحكيم مؤسس الرواقية الذي استقر في أثينا على إثر حادثة غرق أنظر Diogenes Laërce, *Vie et opinions des philosophes*, VII, I,4 (م).

٥

فنان الانحطاط؛ هي ذي العبارة. وابتدءًا من هنا ينتهي المزاح. كلاّ، لا أستطيع أن أظل متمسكاً بموقف المشاهد المحايد، في حين يعمل هذا المنحط على تدمير صحتنا، وتدمير الموسيقى علاوة على ذلك! هل فاغنر إنسان أصلاً؟ ألا يكون بالأحرى مرَضاً؟ إنه يجعل كل ما يمسه مريضا؛ *فاغنر أصاب الموسيقى بمرض عضال.*

مثال نموذجي عن المنحط الذي يرى نفسه مهمًا بذوقه الفاسد، والذي يريد أن يجعل منه ذوقا رفيعاً، ويعرف كيف يسوّق فساده على أنه قانون، وأنه تقدُّم، واكتمال.

وما من مقاومة هناك! لقد اتخذت قدرته على الغواية حجما خياليا، ومن حوله تتصاعد أعمدة البخور؛ وسوء الفهم الذي يدور حوله غدا يُدعى«إنجيلاً»؛ وأغرب ما في الأمر هو أنه لم ينجح في إقناع *المساكين بالروح فقط*(١٦)!

بي الآن رغبة في أن أفتح النوافذ قليلاً. الهواءَ! مزيدًا من الهواء!

أن يخطئ الناس في ألمانيا في تقدير فاغنر، ذلك أمر لا يفاجئني. بل العكس هو الذي سيفاجئني. لقد صنع الألمان لأنفسهم صورة فاغنرية يكون بمستطاعهم أن يُجلّوها؛ فهم لم يكونوا أبدًا خبراء نفسانيين، وهم ممتنّون لكونهم أساؤوا الفهم. أما أن يدع الناس في باريس أنفسهم يُخدعون بفاغنر! هناك حيث الناس ليسوا شيئاً آخر تقريبا غير خبراء نفسانيين! وفي سانت بطرسبورغ! هناك حيث يستشف الناس أشياء لا يمكن أن تخطر حتى بذهن الباريسيين! أيّة قرابة ينبغي أن تكون لفاغنر مع الانحطاط الأوروبي العام، كي لا يشعر أحد بأنه منحط! إنه جزء من ذلك الانحطاط: إنه زعيمه واسمه الأكثر شهرة؛ والمرء إنما يعبر عن احترامه لنفسه عندما يرفعه إلى الأعالي- . أن لا يحرك الناس ساكناً لمقاومته، فذلك في حد ذاته مؤشّرُ انحطاط. الطاقة الغريزية منهَكة، وذلك الذي يُفترض أننا نخشاه هو الذي يمارس علينا جاذبية، والشراب الذي يعجّل بالهلاك هو الذي نكرع منه طوعاً- . أتريدون مثالا على ذلك؟ لننظر فقط إلى النظام الغذائي الذي يتخذه الشُحابي والمصاب بالنقرس أو بالسكّري! تعريف النباتيّ مثلاً هو: الكائن الذي من المفترض أن يكون في حاجة إلى غذاء مقوٍّ. فالتعرف على ماهو مضر كشيء مضر، *والقدرة* على الامتناع عن كل مضرّ

علامةُ شبابٍ ومؤشّرُ طاقة حيوية. أما المنهَك فيكون *منجذباً* إلى ما هو مضر: النباتي إلى الخضروات. بوسع المرض أن يكون منشِّطا للحياة، غير أنه ينبغي على المرء أن يكون على قدر كافٍ من العافية لمثل ذلك المنشّط! فاغنر يضاعف من الإنهاك، لذلك هو يجذب الضعفاء والمنهَكين. يا لسعادة حيّة الجرس، ذلك المعلّم العجوز وهو يرى أن «الصبيان» يواصلون الإقبال عليه دوماً![١٧]

أضع وجهة النظر التالية في المقدمة: فنّ فاغنر مريض. والمشاكل التي يعرضها على الخشبة - محض مشاكل هستريٍّ -، الطابع المتشنّج لانفعاله، حساسيّته مفرطة التهيّج، ذوقه الذي يطلب بهارات أكثر فأكثر حدّة، عدم استقراره الذي ألبسه قناع المبادئ، وليس أقل من اختيار أبطاله وبطلاته إذا ما نظرنا إليهم كنماذج بسيكولوجية (رواق مرضى حقيقي!)؛ كل هذه الأشياء مجتمعة تشكّل صورة مرضٍ لا يحوم حوله أدنى شك. *فاغنر عُصاب* في ذاته. وربما ليس هناك من شيء غدا اليوم معروفا أكثر، وفي كل الأحوال أكثر موضوعا للدراسة من الطبع المتقلّب للانحلال الذي يتنكر هنا في هيأة فنّ وفنّان. إن لأطبائنا وفيزيولوجيينا في فاغنر نموذجاً لموضوع دراسة ذي أهمية قصوى، أو على الأقل على درجة عالية من الاكتمال. ولأنه ليس هناك من شيء أكثر حداثة من هذا المرض الكليّ، وهذا التداعي الشيخوخي وهذا التهيج المفرط للجهاز العصبي، يكون فاغنر *الفنان الحديث*

بامتياز، كاغليوسترو الحداثة[١٨]. في فنه مزيج متقن على النحو الأكثر إغراء لما يحتاجه الجميع حاجة ملحة في وقتنا الحاضر؛ المنشطات الثلاثة الكبرى للمنهكين: *العنيف*، *والمصطنع*، *والساذج* (الأبله).

فاغنر كارثة كبرى على الموسيقى. لقد استشف فيها الوسيلة التي تستثار بها الأعصاب المتعَبة، - وهكذا أدخل المرض على الموسيقى. ومواهبه الابتكارية ليست بالبسيطة فيما يتعلق بفن استثارة المتعبين وإعادة أنصاف الموتى إلى الحياة. وقد غدا صاحب البراعة الكبرى في عمليّات التنويم، وباستطاعته أن يطرح أرضا أكثر الناس قوة كما يطرح المصارع ثيرانا. إن نجاح فاغنر - نجاحه فيما يتعلق بالأعصاب، وبالتالي نجاحه لدى النساء - قد حوّل كل الموسيقيين الطموحين في العالم إلى تلامذة لصناعته السحريّة؛ لا الطموحين فقط، بل *والماكرين* أيضاً... واليوم غدت موسيقى المرضى مصدر كسب كبير؛ ومسارحنا الكبرى تتكسّب بفاغنر.

٦

سأسمح لنفسي مجددا بشيء من المزاح. لنفترض أن نجاح فاغنر يتجسد أمام أعيننا في هيأة كائن حي ويتسلل في زيّ عالِم موسيقيّ لطيف إلى مجمع فنانين شبّان، فبأي كلام تعتقدون أنه سيخاطبهم؟

أيها الأصدقاء، كلمتان فيما بيننا: تأليف موسيقى رديئة أسهل من تأليف موسيقى جيّدة. وماذا إذا ما كان علاوة على ذلك أكثر منفعة؟ أكثر تأثيراً، أكثر قدرة على الإقناع، أكثر إثارة للحماس، وأكثر أمانًا؟ *أكثر فاغنريّة*؟ - *Pulcherum est paucorum hominum* *إن الجمال من نصيب الأقلية*[١٩]. يكفينا ما نحن عليه من عناء! إننا نفهم اللاتينية، وربما نعرف أيضاً أين تكمن منفعتنا. للجمال أشواكه، ونحن نعرف ذلك جيدا؛ فلِم الجمال إذًا؟ لِم لا نختار بالأحرى ماهو عظيم، ما هو جليل، ما هو هائل، ذلك الذي يحرّك الجماهير؟ - ومرة أخرى: إنه من الأسهل أن تكون هائلاً من أن تكون جميلا؛ نحن نعرف ذلك أيضاً...

نعرف الجماهير، ونعرف المسرح. أفضل مرتاديه من فتيان ألمان ونماذج عن زيغفريد ذات قرون وفاغنريين آخرين يحتاجون جميعهم إلى ما يكون «جليلاً»، ما يكون عميقًا، وما يكون ساحقاً. وكل هذا في مستطاعنا. أما الجزء الآخر من جمهوره، من سخيفي المثقفين، وصغار المتبلّدين، ونماذج الأنثى الخالدة، وذوي المعدة السعيدة، وفي كلمة: *الشعب*، أولئك في حاجة هم أيضاً إلى ما يكون جليلاً، وما يكون عميقا، ومايكون ساحقاً. وهؤلاء جميعاً يقودهم منطق واحد: «من يذهلنا فهو القوي، ومن يرفع من شأننا فهو قدُسيّ، ومن يوحي إلينا بما هو مبهم فهو عميق.» - لنحزم أمرنا إذًا أيها السادة الموسيقيّون: نريد أن نذهلهم، ونريد أن نرفع من شأنهم، ونريد أن نجعلهم يحدسون. كل ذلك في مستطاعنا.

أما في ما يتعلق بجعلهم يحدسون؛ فذلك هو منطلق مفهومنا عن «الأسلوب». لا مجال لأي تفكير خاصة وقبل كل شيء! فلا شيء يمكن أن يكون مورّطاً مثل التفكير! لنلزم حالة *ما قبل* التفكير، توتّر الفكرة التي لم تولد بعد، الوعد بفكرة قادمة. العالم على الهيأة التي كان عليها قبل أن يخلقه الربّ، - سقوط إلى حالة العمى البدئية... العمى ملهِمٌ للحدس.

وبلغة المايسترو: اللامتناهي،(٢٠) لكن دون نغمة.

أما في ما يتعلق بالذهول وبما يُذهل، فذلك يعود في جزء منه إلى الفيزيولوجيا. لنتفحّص آلاتها أولاً: بعضها تخاطب حتّى الأمعاء (تفتح الأبواب، حسب عبارة هاندل)، وأخرى تمارس سحرها على النخاع الشوكي. ويكون لون الصوت هو المحدِّد هنا؛ أما *ما الذي* يرنّ فذلك غير مهم تقريبا. لنركز عملنا على *هذه* النقطة! لِم نهدر طاقاتنا في غير ذلك إذًا؟ لنعمل على أن نكون متميّزين في الصوت، على فرادة تبلغ حد الجنون! فكلما جعلنا الصوت أكثر إثارة للفنطازيا، كلما ارتفع رصيد الاقتناع بثرائنا العقلي! لنرهق الأعصاب، لندمّرها، لنلق بروقا ورعودا على المستمعين؛ فذلك يُذهل...

لكن *الشغف* هو الذي يذهل أكثر من أي شيء آخر. لنتفق أولاً حول الشغف! ليس هناك من شيء أكثر فائدة من الشغف. يمكننا معه أن نستغني عن كل فضائل الطباق، ولا حاجة لنا بأن نكون قد تعلمنا شيئاً؛ فالشغف أمر متيسّر لنا دوماً! أما الجمال فصعب؛ لندع عنّا الجمال إذًا!.. و*اللحن* خاصة! ولنقدح أيها الأصدقاء، لنقدحْ! إن كنا نعلّق أهميّة جديّة على المثال، فلنقدحْ إذًا في اللحن! ما من شيء أكثر خطرا من لحن جميل! ولا شيء يفسد الذوق بسهولة مثله! إننا هالكون حتماً أيها الأصدقاء إذا ما عاود الناسَ الولعُ بالألحان الجميلة!

مبدأ أساسي: اللحن شيء لا أخلاقي. *مثال* عن ذلك: باليسترينا .تطبيق المبدأ: بارسيفال. غياب اللحن يبرّر حتى...

وإليكم الآن تعريف الشغف: الانفعال أو رقصة القبيح فوق حبل اللاتناغم- . لنتجرّأ أيها الأصدقاء على أن نكون قبيحين! لقد تجرأ فاغنر على ذلك! لنضع أيدينا دون خشية في وحل الألحان الأكثر بشاعة، نعجنها و ندفعها أمامنا! لا حاجة لنا في أن نخاف على أيدينا؛ فبذلك فقط نغدو *طبيعّيين*...

نصيحة أخيرة، - ربما تلخّص كل شيء في شيء واحد: *لنكنْ مثاليّين*! فذلك، إن لم يكن أكثر أعمالنا فطنةً، فهو بكل تأكيد الأكثر حكمةً من بين كل ما يمكننا أن نفعل. كي نسمو بالآخرين لابد أن نكون سامين نحن أنفسنا. لنحلّق إذًا فوق السحب، ولنصدّع آذان الناس دون انقطاع بالحديث عن اللامتناهي، ولنُحط أنفسنا بالرموز العظيمة! - *Sursum! Boumboum*. ما من نصيحة أفضل من هذه. ليكن «الصدر البارز» حجّتنا، و«الإحساس الجميل» الناطقَ لصالحنا. فالفضيلة تفرض أحقيّتها حتى على الطباق. «ومن يريد إصلاحنا، كيف لا يكون فاضلا هو الآخر؟»، تلك كانت حجة الإنسانية دوما و هكذا كان حكمها! بذلك يصبح المرء فاضلا إذًا (وبذلك يدخل المرء منتدى «الكلاسيكيين» أيضاً: لقد أصبح شيلر «كلاسيكيا»). لقد أدى البحث بأي ثمن عن إثارة الحواس، وعن الجمال المزعوم إلى تمييع طبع الإيطاليين: دعونا نظل ألمان!

حتى علاقة موزارت بالموسيقى - وفاغنر يقول لنا ذلك كي يواسينا! - كان يطغى عليها الطيش في الحقيقة. علينا ألا نسمح أبدا للموسيقى بأن تكون «وسيلة ترفيه»؛ بأن تكون أداة «للمرح»، و«للمتعة» .كلا، لا متعة *أبداً!* ستكون تلك نهايتنا إذا ما عدنا إلى الرؤية المتعويّة للفن: فذلك انحلال قرنٍ ثامنِ عشر؛ وبالمناسبة، إن مقدارا بعينه من *الرياء* مقابل ذلك، - *sit venia verbo*(*)، سيكون له فضل كبير: ذلك يضفي وقاراً. لنختر اللحظة المناسبة لإلقاء نظرات قاتمة من حولنا، وإطلاق الزفرات على مرأى ومسمع من الجميع، تنهّدٌ مسيحيّ، وشفقةٌ مسيحية، تلك الشفقة المسيحية الكبرى التي لا ينبغي أن نتردد في استعراضها. الإنسان قد طاله الفساد؛ فمن سيخلّصه؟ *ما الذي يخلّصه؟* لنمسك عن الإجابة عن ذلك. لنكن حذرين! لنسحب عنان طموحنا الذي يريد دوما أن يؤسس ديانات. لكن لا ينبغي أن يشك أحد في أننا ***نحن*** الذين نخلّصه، وأن ***موسيقانا*** وحدها هي التي تخلّصه... (مقالة فاغنر عن «الدين والفنّ»)[٢١].

(*) لاتينية، تعني: «لتسمحوا لنا هذه العبارة».

٧

كفى! كفى! أخشى أن تكون مزاحاتي قد كشفت بطريقة جليّة عن الواقع المزري: صورة انحطاط طالَ الفن، انحطاط حلّ بالفنانين أيضاً. وهذا الأخير، وهو سقوط أخلاقي بأتم معنى الكلمة، يمكن أن نعبّر عنه مؤقتا بهذه الصيغة: لقد أصبح الموسيقيّ الآن ممثلا، وغدا فنه يتطور بصفة مستمرة كبراعة في *الكذب*. ستكون لي فرصة (في فصل من كتابي الأساسي الذي يحمل عنوان «في فيزيولوجيا الفن») لكي أوضح بصفة أكثر تركيزا كيف أن هذا التطور العام للفن باتجاه التصنع والتمثيل هو تعبير عن انحلال فيزيولوجي (بصفة أدق: شكل للهستيريا)، مثله مثل كل المفاسد والعاهات التي تشوب الفن الذي دشنه فاغنر: لنأخذ على سبيل المثال عدم استقرار المشهد، مما يجعل المشاهد مرغما على تغيير موضعه في كل لحظة من أجل أن يراه. ونحن لن نفهم شيئاً عن فاغنر طالما واصلنا النظر إليه كنزوة من نزوات الطبيعية فقط: كائن محكوم بالنزوات والمزاجية، أو حادث صدفويّ. كلا، لم

يكن فاغنر عبقريا «ذا نواقص»، «غير موفّق» أو «متناقضا»، كما قيل عنه. فاغنر كان شيئاً *كاملاً*، نموذجاً للمنحط، لا شيء لديه من «حرية الإرادة»، وكل شيء فيه محض ضرورة. وإذا ما كان هناك شيء ذو أهمية في فاغنر، فهو دون شك المنطق الصارم الذي تشتغل وفقا له عاهة فيزيولوجية كممارسة وكإجراء، كتجديد في المبادئ، وكأزمة في الذوق، وتظل تمضي في ذلك خطوة تلو خطوة، واستنتاجاً تلو استنتاج.

سأتوقف هذه المرة على مسألة *الأسلوب* دون غيره- . ما الذي يكون علامة مميّزة لكل انحطاط *أدبي*؟ عندما يكف المجمل عن كونه مسكونا بالحياة. وتصبح الكلمة عندها سيّدة، وتقفز فوق الجملة، والجملة تفيض على الصفحة وتغيّم معناها، والصفحة تستمد حياة خاصة بها على حساب *الكلّ*؛ - والكل قد كفّ عن كونه كلاً.[٢٢] لكن هذه هي صورة كلّ أسلوب ملازم للانحطاط؛ وفي كل مرة: فوضى الكائنات الذريّة، تفتُّت الإرادة، «حرية الفرد»، وبعبارة أخلاقية وبتوسّع على مجال النظرية السياسية: «مساواة في الحقوق بين الجميع». الحياة: حيوية من *نوع واحد*، نبض الحياة وزخم طاقاتها منحصران في المكوّنات الجزئية الأكثر ضآلة، والبقية فقر مدقع شامل؛ إعياء، جمود، شلل، *أو* بغضاء وفوضى: والظاهرتان تزدادان وضوحا وجلاء كلما صعدنا درجة

أعلى في أشكال التنظيم الاجتماعي. لقد كفّ الكل عن الحياة كليّا: كل شيء ملفّق، محسوب، مصطنع، تركيبة مزيّفة.

لدى فاغنر تكون البداية هلوسة: لا هلوسة أصوات، بل حركات. ثم يشرع في البحث لها عن سيميائية صوتية. وإذا ما أردنا أن نعجب به، فسيكون علينا أن نشاهده في عمله هذا بالذات: كيف يفصل، كيف يكوّن وحدات صغيرة، وكيف يبعث الحياة في هذه الوحدات، كيف يبرزها ويجعلها مرئية. إلا أنه يستنفد كل طاقاته في هذا: وما تبقّى مجرّد ضحالة. كم هي بائسة ومحرَجة وعديمة الخبرة طريقته هذه في «التشكيل»، ومحاولاته أن يجمع كما اتفق وفي حالة من الفوضى بين ما لم ينشأ معاً ولا قرابة لبعضه ببعض! إن طريقة عمله هذه تذكرنا بالأخوين غونكور، اللذين غالبا ما يحضران بذهننا ونحن نعاين أسلوب فاغنر: لا نستطيع أن ندفع عنا إحساساً شبيهاً بالشفقة أمام كل هذا البؤس. أن يكون فاغنر قد أخفى تحت قناع مبدإٍ عجزَه عن بناء شكل عضوي، وأن يدّعي إثبات «أسلوب درامي» حيث لا نستطيع سوى إثبات عجزه الأسلوبي عموما، فذلك أمر مرتبط بعادة جريئة ظلت ترافق فاغنر طوال حياته: أن يضع مبدأ حيث لا تكون له ملَكة (وهو، بالمناسبة، يختلف في هذا عن العجوز كنط الذي يفضّل نوعا آخر من الجرأة تقتضي بأن يضع دوما «ملَكة» ما في الإنسان حيث يعوزه المبدأ). ومرة أخرى: لا يكون فاغنر جديراً بالإعجاب، وجديراً

بالمحبة إلا في ابتكار الصغريات، وفي نظم الجزئيات؛ وسيحقّ لنا بالكامل أن نعلنه في هذا المضمار مايسترو من الدرجة الأولى، وأكبر مصنّفي المنمنمات الموسيقية لدينا(٢٣)، الذي يستطيع أن يحشر في أكثر المساحات ضيقا كمًّا لامتناهٍ من المعنى ومن الحلاوة. إن ثراء ما يعرضه من ألوان وظلال، ومن ومضات غامضة وسريعة الانطفاء يسحرنا بشكل يجعلنا بعدها نجد كل الموسيقيين الآخرين تقريبا على قدر مفرط من الخشونة- . ولتصدّقوني إذا ما قلت إن أفضل ما يمكن أن يصدر من حكم على فاغنر لا يمكن أن نستمده مما يحظى فيه اليوم بالإعجاب. فتلك أشياء مبتكرة من أجل إغراء الجمهور، أما نحن فنرتد عنها بمثل حركة النفور أمام جدارية صاخبة الوقاحة(٢٤). أي غرض لنا في العنف المزعج لافتتاحية *تانهويزر*؟ أو في سرك «فالكيرا»؟(*) كل ما أصبح شعبيًّا من موسيقى فاغنر، حتى خارج الأعمال المسرحية، يعرب عن ذوق مشبوه، وهو مفسد للذوق. فنغمة المسيرة في *تانهويزر* تبدو لي غير بريئة من أسلوب السذاجة المتكلّفة، وافتتاحية *«السفينة المسحورة»* قرقعة لا موجب لها؛ وتوطئةُ لوهنْغرين تمنحنا أول مثال محرج - وكم هو محرج! - ، وموفَّق - وكم هو موفَّق! - عن أنه بالإمكان

(*) ***Die Walküre*** عنوان أوبرا لريشارد فاغنر، وواحدة من رباعيته الشهيرة Der Ring des Nibelungen

ممارسة التنويم المغناطيسي بواسطة الموسيقى أيضا[٢٥] (وأنا لا أحب أي نوع من الموسسيقى التي لا يتجاوز طموحها غاية التأثير على الأعصاب). لكن، وبصرف النظر عن فاغنر المنوّم وفاغنر رسّام الجداريات الصاخبة، هناك فاغنر آخر يخبّئ أشياء صغيرة ثمينة: أكبر الميلانخوليين في مجال الموسيقى لدينا، كله نظرات رقيقة، وحركات لطيفة وعبارات مواساة لم يسبقه أحد إليها: سيّد نغمات سعادة كئيبة وناعسة[٢٦]... قاموس الكلمات الأكثر حميمية لدى فاغنر: عدد من الجمل القصيرة لا تتجاوز الواحدة منها خمسة عشر وحدة إيقاعية، موسيقى لم يسبق لأحد أن عرفها... ولفاغنر فضيلة كل المنحطين: الشفقة.

٨

«حسنا! لكن كيف يمكن للمرء أن يدع ذوقه يتلوّث بهذا المنحط، إن لم يكن موسيقيًا، إن لم يكن منحطا هو أيضا؟» - بل بالعكس! كيف **لا** يمكن أن يحدث له ذلك! لتجرّبوا إذًا! إنكم لا تعرفون من هو فاغنر: إنه ممثل كبير على غاية من الاقتدار! وهل يوجد تأثير مسرحي أعمق و***أكثر وطأة*** من تأثيره؟ أنظروا أولئك الشبّان: محنّطين، شاحبين، منقطعي الأنفاس! إنهم فاغنريون: وهؤلاء لا دراية لهم بالموسيقى، ومع ذلك استطاع فاغنر أن يصبح سيّدا مطلق السيادة عليهم... فن فاغنر يضغط عليهم بمئة ضرب من الأجواء: انحنوا إذًا، فليس بوسع المرء سوى أن ينحني... فاغنر الممثل طاغية، أسلوبه المؤثر يطرح أرضاً كل ذوق وكل مقاومة. من تراه يملك تلك القدرة الفائقة التي لديه على إتقان لغة الحركات، ومن يملك ذلك الحس الدقيق، حس الحركة أولا وقبل كل شيء! يا لذلك الضغط الذي يمارسه أسلوب المؤثّر الفاغنري،

وذلك التمسك العنيد بديمومة إحساس متطرف، وذلك التمطيط المفزع لحالاتٍ كلٍّ لحظة فيها تهدد المشاهد بالهلاك اختناقا.

هل كان فاغنر موسيقيا بالأساس؟ لقد كان على أية حال شيئاً آخر أيضاً: بهلواني ليس له من ندّ، أكبر الممثلين الإيمائيين، والعبقرية المسرحية المذهلة الكبرى من بين كل ما عرف الألمان؛ مسرحيّ*نا* النموذجي بامتياز.(٢٧) لفاغنر مكانه في موضع آخر غير تاريخ الموسيقى: ولا يحق إذًا أن نضعه موضع كبار الموسيقيين الحقيقيين. فاغنر وبتهوفن! إن هذا لتجديف، وهو بالنهاية ظلم في حق فاغنر نفسه... وحتى في الموسيقى لم يكن سوى ما كان في حقيقته في كل شيء: *صار* موسيقيا، و*صار* شاعرا، لأن الطاغية فيه؛ عبقرية الممثل فيه، هو الذي أرغمه على ذلك. إننا لن نفهم شيئاً في فاغنر ما لم ندرك غريز السيطرة فيه.

لم يكن فاغنر موسيقيّاً عن غريزة وهو يثبت لنا ذلك من خلال تضحيته بكل قانونٍ في الموسيقى، أو ، بعبارة أدق، بكل أسلوب كي يطوّعها لما يحتاجه ويجعل منها بلاغة مسرحية، ووسيلة للتعبير، لتدعيم الحركات، للإيحاء، وللزينة السيكولوجية. يمكننا أن نعتبر فاغنر في هذا المضمار مبتكراً ومجدداً من الدرجة الأولى. *لقد ضاعف إلى ما لانهاية من القدرات التعبيرية للموسيقى*: إنه بمثابة فكتور هوغو بالنسبة للموسيقى كلغة؛ على أن نفترض أولاً

أن الموسيقى يمكنها، في مثل هذه الحالة، أن لا تكون موسيقى، بل لغة، بل أداة، بل - *ancilla dramaturgica* خادمة للدراما -. والموسيقى الفاغنرية، عندما لا تكون مدعومة بحماية الذوق المسرحي، وهو ذوق مفرط في التسامح، هي بكل بساطة موسيقى رديئة، وربما الأكثر رداءةً من بين كل ما تم تأليفه في هذا المجال. عندما لا يكون موسيقيّ قادرا على العدّ حتى ثلاثة، فإنه يصبح «مسرحيّا»؛ يصبح «فاغنريّا»...

كاد فاغنر أن يتوفق إلى اكتشاف أيّ سحر يمكن أن يمارَس على الناس حتى بموسيقى مشوّشة وذات صنعة *بدائية* بشكل ما. ويبلغ وعيه بهذا الأمر أبعاداً مخيفة، تماما مثل غريزته التي تضرب عرض الحائط بالقانون الأسمى للموسيقى، ***وبالأسلوب***. العناصر الأساسية الأولية *كافية* بالنسبة له: النبرة، الحركة، اللون، وفي كلمة: العنصر الحسي في الموسيقى. وفاغنر لا يقيم حساباته البتة كموسيقي، أي من منطلق ضمير موسيقيّ ما: إنه يريد المفعول، ولا يريد شيئاً غير المفعول. وهو يعرف جيدا بأية وسيلة يمكنه تحقيق المفعول الذي يسعى إليه! ويمتلك في ذلك عدم الورع الذي كان لشيللر ولكل مسرحيّ، ولديه أيضاً نفس الازدراء بالعالم الذي يضعه تحت قدميه!... يكون المرء مسرحيًّا عندما تكون له هذه الرؤيا التي يمتاز بها عن الآخرين والقائلة: ما يريد أن يبدو

حقيقيًا، لا ينبغي له أن يكون حقيقيًا. هذه المقولة قد صاغها تالما[٢٨]: مقولة تعبر عن مجمل سيكولوجيا الممثل، وتعبّر أيضاً - وهو ما لا ينبغي أن نشك فيه! - عن أخلاقيته. موسيقى فاغنر ليست حقيقية بالمرة.

- غير *أن الجميع يعتبرونها حقيقة*: وهكذا يكون كل شيء على ما يرام- .

طالما يظل الواحد منا ساذجا، وفاغنريا علاوة على ذلك، فإنه سيعتبر فاغنر ثريّا أيضا؛ بل على قدر هائل من التبذير؛ بل صاحب ممتلكات شاسعة في مملكة النغم أيضاً. يُكبر الناس فيه ما يُكبره الفرنسيون في فيكتور هوغو: «السخاء الملكي». ومن بعد سيُكبر الناس في كليهما ما هو معاكس لذلك تماماً: أي كمعلّميْن ونموذجيْن للاقتصاد، كمضيّفيْن *على قدر من حسن التدبير*. وبالفعل لا أحد يمكن أن يضاهيهما في فن عرض خوان ملكي على العين بأقل ما يمكن من التكاليف. بل إن الفاغنريّ بمعدته المؤمنة سيشبع من مجرد رؤية ما يوهمه به الفنّ السحري للمايسترو. أما نحن الذين نبحث دوماً، في الكتب كما في الموسيقى، عما هو مغذٍّ قبل كل شيء، ولا شأن لنا في الموائد «المستوهمة» فسنجد أنفسنا في وضع غير مريح بالمرة. وبعبارة أوضح: مع فاغنر نظل دوما على الطوى. «ريسيتاتيفو» فاغنر هو

التالي: كمٌّ ضئيل من اللحم، شيء أكثر من عظام، والكثير من الحساء؛ وقد سميتها *alla genovese* ؛ ولم تكن نيتي على أية حال تكريم أهل جنوا بهذه التسمية(*)، بل ما أعنيه هنا هو ذلك الإلقاء المنغم (*recitativo*) العتيق المعروف بـ *recitativo secco*(٢٩). أما في ما يتعلق بـ«اللازمة» الفاغنرية، فلا يسعني إلا أن أعترف بأنني لا أستطيع أن أحدد لها أية وظيفة مطبخية. وفي صورة ما إذا وجدت نفسي مضطراً تحت ضغط الإلحاح، فلربما سأمنحها وظيفة مِسواك مثالي؛ وسيلة للتخلص من فضلات الطعام. بقيت «الألحان» - ألحان فاغنر؛ وهنا أفضل أن لا أقول شيئاً.

(*) بل إنها تسمية غير عادلة في حق وجبة المكرونة (الباستا) الإيطالية المعروفة بذلك الإسم، وهي لذيذة ودسمة بما تحتويه من جبن بارماجانو، وحبق (ريحان) وصنوبر. (م)

٩

يظل فاغنر ممثلا حتى وهو يضع الخطوط الأولى للقصة. فأول ما يخطر بذهنه هو مشهدٌ مضمون التأثير، نسيج أحداث حقيقي actio(*) بحركات تشكّل تضاريس ناتئة، مشهد مذهل يعصف بالمُشاهد؛ ذلك هو ما يفكر فيه بعمق في البداية، ومن خلال ذلك فقط يصبح بإمكانه أن يشكّل شخصيّاته. وكل ما تبقى سينشأ عن

(*) هامش من وضع نيتشه: «ملاحظة: لقد كان أمراً سيئاً للغاية بالنسبة للإستطيقا أن ظل الناس يترجمون عبارة دراما بـ«قصة». وليس فاغنر وحده هو الذي على خطأ في هذا الأمر؛ بل إن الخطأ غدا سائدا لدى الجميع بما في ذلك الفيلولوجيين، الذين من المفترض أن يكونوا على دراية أفضل بالمسألة. لقد كانت دراما العصور القديمة منشغلة بالمشاهد الخطابية المؤثرة الكبيرة أكثر من أي شيء آخر، وذلك يقصي القصة بالذات (يدفع بها إلى ما قبل البداية أو *وراء* المشهد). وعبارة دراما من أصل «دورياني»: وتعني في الاستعمال اللغوي الدورياني «وقائع»، «تاريخ»، في معناهما الهيراتي (hiératique/hieratisch). وأول ما عرف الناس من الدراما كانت عروضا للأسطورة المحلية، «التاريخ المقدس»، الذي كانت تتأسس عليه مؤسسة العبادات الكبرى (يعني ما من فعل هناك، بل رواية، والعبارة الأصلية δρᾶμα لا تعني «فعل» في اللغة الدوريانية).

ذلك وفقا لاقتصاد تقنيّ لا حاجة له البتة بالرهافة. فليس جمهور كورناي هذا الذي ينبغي على فاغنر أن يراعيه: لا شيء أكثر من قرنٍ تاسع عشر! ووفقا لذلك سيكون قرار فاغنر فيما يتعلق بـ«الأمر الضروري» مطابقاً لقرار أي ممثل من عصرنا الحاضر: سلسلة من المشاهد العنيفة، الواحد أكثر عنفاً من سابقه؛ وبين هذا وذاك الكثير من السخافات *الظريفة*. يسعى أولا إلى أن يضمن لنفسه بنفسه المفعول الذي يرغب فيه من عمله، فيبدأ من الفصل الثالث، ويثبت لنفسه قيمة عمله بالمفعول النهائي الذي يكون له. وعندما يكون المرء موجها بهذا المفهوم للمسرح سيكون في مأمن من أن يجد نفسه يؤلف دراما دون إرادة منه. فالدراما تتطلب المنطق *الصارم*؛ لكن أي شأن لفاغنر في المنطق أصلا! ومرة أخرى: ليس جمهور كورناي هذا الذي ينبغي عليه أن يراعيه: لا شيء أكثر من ألمان! ونحن نعرف في معالجة أي مشكل تقنيّ يضع المؤلف الدرامي كل قواه، وغالبا ما يبلغ الحد الأقصى للإرهاق في ذلك: في السعي إلى منح طابع *الضرورة* للعقدة، ولحلها أيضاً، بما يجعلهما معاً لا يبدوان ممكنيْن إلا بطريقة واحدة، وأن يعطيا كلاهما انطباعا بالحرية (مبدأ الاستعمال الأدنى للطاقة). غير أن هذا الأمر لم يكن أبدا مما يبلغه فاغنر برشح الجبين؛ ومن المؤكد أنه لا يكلف نفسه أكثر من المستوى الأدنى من الجهد في صياغة العقدة وفي حلها. يكفي أن نضع أية «عقدة» لفاغنر تحت المجهر

وسنجد ما يضحكنا؛ أعدكم بذلك. وليس هناك ما يمكن أن يبعث على الضحك مثل عقدة *تريستان*، إن لم تكن عقدة *«المبتزّون»*. فاغنر *ليس* مؤلفاً دراميًا، فلا ندعنّ أنفسنا نقع في المغالطة. كان يحب كلمة «دراما»: ذلك كل ما في الأمر؛ وكان على أية حال يحب دوما كل الكلمات «الرنانة». كانت كلمة «دراما» في كتاباته مجرد سوء فهم (- وحيلة ماكرة أيضا؛ ففاغنر كان يبدي دوما موقفا مترفعا من عبارة «أوبرا»)؛ والأمر لا يكاد يختلف عما عليه عبارة «روح» في كتاب العهد الجديد: مجرد سوء فهم- . ولم يكن على أية حال على قدر كاف من الخبرة البسيكولوجية لكي يكون في مستوى العمل الدرامي، إذ كان على الدوام يراوغ الدوافع البسيكولوجية؛ كيف؟ بأن يضع مكانها دوما ردة فعل مزاجية فردية... حداثيّ جدا، أليس كذلك؟ باريسي جدّا! موغل في الانحطاط!... *والعُقد* التي يجيد فاغنر حلها بواسطة ابتكارات درامية، عقد من نوع آخر. إليكم مثالا عن ذلك: لنأخذ حالةً يكون فاغنر فيها في حاجة إلى صوت أنثوي، - فصل كامل *من دون* صوت أنثوي! هذا أمر غير ممكن .- لكن ما من واحدة من «البطلات» الفاغنرية لها وقت للدور في هذه اللحظة. ماذا يفعل فاغنر عندها؟ يحرر أقدم أنثى في العالم، وهي إيردا[٣٠]: «انهضي أيتها الجدّة العجوز! عليك أن تغنّي!». وإذا إيردا تغني. لقد حقق فاغنر مبتغاه. وفي الحين يطرد العجوزَ مجددا: «ما الذي أتى بك

أيتها العجوز؟ أغربي! عودي إلى نومك أرجوك!» وفي المجمل: مشهد مفعم قشعريرات ميثولوجية يستشعر الفاغنريّ من خلاله ما يستشعر...

«لكن ماذا عن المحتوى؟ محتوى النصوص الفاغنرية! محتواها الأسطوري، محتواها الخالد!» - سؤال: كيف يمكننا اختبار ذلك المحتوى؟ ذلك المحتوى الخالد؟ - جواب الكيميائي: لنترجم فاغنر إلى الواقعي، إلى الحديث، - ولنكن على درجة أعلى من الشناعة لنقول: إلى عالم الرؤية البورجوازية! فماذا سنجد بين أيدينا من فاغنر؟ - بيني وبينكم، لقد جرّبت ذلك، وأؤكد لكم أنه ليس هناك شيء أكثر تسلية من ذلك، وما من شيء يمكن أن ننصح به للتسلية خلال النزهات مثل رواية قصص فاغنر في صيغة محيَّنة: مثلاً بارسيفال كطالب تيولوجيا (علم لاهوت) بعد تعليم ثانوي جيّد (كشرط ضروري *لاكتمال السخافة الصرف*(*)). أية مفاجآت سيلاقيها المرء في ذلك! هل تصدقونني إن قلت لكم إن كل بطلات فاغنر دون استثناء، إن نحن عزلناهنّ عن محيطهنّ

(*) يستخدم نيتشه هنا طريقته المبجّلة في التلاعب اللفظي في استعمال عبارة Thorheit الذي سيتكرر في موقع قادم، انطلاقا من إسم *«الملكة تورهايت»* (die Königin Torheit) في بارسيفال، وتعني في الحقيقة «السذاجة المقدسة» لدى فاغنر، غير أن نيتشه يفتعل فهمها في معناها الحرفي وهو «السخافة الصرف»، أو «السخافة الخالصة». (م)

البطولي، يشبهن جميعهن حد التماهي مدام بوفاري! وربما يمكننا لو عكسنا العلاقة، أن نقول بأنه كان بإمكان فلوبير أن يترجم بطلته إلى اللغة السكندينافية القديمة، أو إلى بونيقية قرطاج[٣١]، ثم يصبغ عليها لونا ميثولوجيا، ليكون بإمكانه أن يقترحها ك«ليبرتّو» على فاغنر. أجل، يبدو أن فاغنر في المجمل لم يكن متجها باهتمامه إلى أي نوع آخر من المشاكل غير هذه التي تشد اهتمام المنحطين الباريسيين اليوم؛ - على بضعة خطوات من المستشفى دوما! لاشيء غير مشاكل حديثة محض، لا شيء غير محض مشاكل *حواضر كبرى*! لتكونوا واثقين تمام الوثوق من ذلك! ألم تلاحظوا (على سبيل ما نحن فيه من توارد الخواطر) أن البطلات الفاغنريات لا ينجبن أطفالاً؟ - إنهن لا *يستطعن ذلك*... والجهد اليائس الذي كان على فاغنر أن يواجه به الصعوبة التي وجدها في جعل زيغفريد يأتي إلى العالم يفشي مدى حسه الحديث في هذه المسألة- . زيغفريد «يحرر المرأة»، - لكن دون أمل في نسل... هناك بالنهاية مسألة تضعنا في حيرة: بارسيفال هو أب لوهنغرين! كيف تمّ له ذلك؟ - هل سيكون علينا أن نتذكر هنا أن «العفّة تأتي بالمعجزات»؟[٣٢]

- *Wagnerus dixit princeps in castitate auctoritas?*[*]

(*) «هكذا يعلمنا فاغنر، النموذج الأول العفة/ المرجع الأول في مجال العفة.»

١٠

إليكم كلمة إضافية عن كتابات فاغنر: إنها - من بين ما تتميز به - مدرسة للمكر *والحيلة*. ونظام الحيل التي يعتمدها فاغنر يمكنه أن يطبّق على مئة حالة وحالة، - ومن له أذنان فليسمع! ولربما سيحق لي أن أطمع في شيء من اعتراف بالجميل من طرف الجمهور إذا ما قدمت صيغة دقيقة عن الحيل الثلاث الأكثر أهميّة من بينها.

- كل ما لا يقدر عليه فاغنر فهو منبوذ.

- فاغنر قادر على إنجاز أشياء أخرى كثيرة؛ لكنه لا يريد ذلك، عن صرامة في المبدأ.

- كل ما يستطيعه فاغنر لا يمكن لأحد أن يقلده، وما من أحد قام به من قبل، ولا ينبغي لأحد أن يقوم به... فاغنر نصف إله...

هذه المبادئ الثلاثة هي جوهر وخلاصة الأدب الفاغنري؛ وكل ما عدا ذلك - «محض كلام».

إلى حد الآن لم تكن الحاجة إلى الأدب أمراً بديهيًا بالنسبة لكلّ موسيقى: وسنحسن فعلا لو أننا بحثنا هنا عن «السبب الوجيه» لهذا

الأمر. أيعود ذلك إلى كون موسيقى فاغنر عسيرة على الفهم؟ أم تراه يخشى على العكس من ذلك أن نفهمها بسهولة؛ أن نفهم أنها ليست *على قدر كاف من الصعوبة*. وبالفعل، فقد ظل طوال حياته يردد أن موسيقاه لا تعني موسيقى فقط! بل أكثر من ذلك! بل أكثر من ذلك إلى أبعد الحدود! «*ليست موسيقى فقط*»، - ما من موسيقيّ يحق له أن يتكلم هكذا! وأكرر مرة أخرى: لم يكن فاغنر قادرا على خلق كلٍّ موحّد، ولم يكن لديه من خيار سوى أن ينجز أعمالا جزئية، «مقاطع»، حركات، صيغ، تكرارات مضاعَفة ومضاعَفة الأضعاف؛ وظل بذلك معلّم بلاغة في المجال الموسيقي، لذلك *كان عليه* مبدئياً أن يضع عبارة «يعني» في المقدمة- . «ليست الموسيقى سوى أداة»: كانت تلك نظريته، وكانت على العموم الإمكانية الوحيدة الممكنة *للممارسة* لديه. غير أنه ما من موسيقيّ يفكر هكذا. كان فاغنر يحتاج إلى الأدب كي يقنع العالم بأن موسيقاه لابد أن تؤخذ بجدية، أن تؤخذ على أنها عميقة، «لأنها تعني ما لاحدود له - اللامتناهي»: لقد ظل طوال حياته شارح «الفكرة»- . ماذا تعني إلزا؟ ما من شك في هذا: إلزا هي «*روح الشعب* اللاشعورية» («بمعرفة هذا الأمر كان لابد لي أن أصبح حتماً ثوريا مكتملا»)[٣٣].

لنتذكر أن فاغنر كان شابا في الفترة التي كان هيغل وشيلينغ يمارسان فيها غوايتهما على العقول؛ وأنه حدس، وأنه لمس بيديه

ما كان الألماني وحده يأخذه بجدية: «الفكرة»؛ أريد أن أقول: شيئاً غامضا، غير واثق، مريبا؛ وأنه أدرك أن الوضوح لدى الألمان اعتراض، والمنطق نفي. لقد عاب شوبنهاور بشدة على عصر هيغل وشيلينغ عدم صدقه - بشدة، لكن بصفة غير عادلة أيضاً. فهو أيضاً، مزوّر العملة المتشائم، لم يكن «أكثر صدقا» من معاصريْه المشهوريْن. لندع الأخلاق جانباً: هيغل يمثل *ذوقا*... وليس ذوقا ألمانيًا فقط، بل ذوقا أوروبيا! - ذوقا فهمه فاغنر، وأحس أنه الرجل المناسب له! وعمل على تخليده! لم يفعل سوى تطبيق خصائصه على الموسيقى، وابتكر له أسلوبا، «يعني اللامتناهي»؛ وأصبح بذلك وريث *هيغل*: الموسيقى ك«فكرة».

ولَكم غدا فاغنر مفهوماً بعدها لدى ذلك الصنف من الناس نفسه الذي كان مولعاً بهيغل، يعبّر اليوم عن ولعه بفاغنر؛ وفي مدرسته أصبحوا يؤلفون بطريقة هيغلية أيضا! - لقد فهمه في المقام الأول الشباب الألماني؛ وكانت عبارتا «لامتناهي» و «معنى» لوحدهما كافيتين لكي تجعلانهم يشعرون بارتياح لا مثيل له. لم تكن الموسيقى هي التي جعلت فاغنر يغزو قلوب الشباب، بل «الفكرة»: إن ماهو غامض في فنّ ما، وطريقته في التخفي وراء مئة رمز ورمز، وتعدد ألوان المثال فيه هي ما يسحر الشباب في فاغنر ويقودهم إليه؛ إنها عبقرية فاغنر في التعتيم، إنطلاقه وحلوله، تمدده وتوسعه وتجواله عبر الفضاء، وجوده في كل مكان ولا

مكان، أي بالضبط ما كان يغويهم في هيغل ويجذبهم إليه! ففي خضم ذلك التعدد الفاغنري وزخم مادته وإراديّته كانوا يجدون تبريراً لأنفسهم - و«خلاصا». يستمعون وهم يرتعدون إلى *الرموز الكبيرة* في فنه وهي تدمدم مثل رعود قادمة من أفق بعيدة غائمة؛ ولا يزعجهم أن تكون مخترقة بين الحين والآخر بسحب قاتمة، كريهة وباردة. فهم جميعهم، مثلهم مثل فاغنر نفسه، ذوو قرابة وشَبَه بالطقس السيء، بالطقس الألماني! أليس فوتان هو إلههم؟ لكن فوتان هو إله الطقس السيّء[٣٤]... معهم حق أولئك الشبان الألمان، بما أنهم كما هم: فكيف يمكنهم أن يفتقدوا ما نفتقده نحن *الألقيونيّون*؟[٣٥] في فاغنر: - la gaia scienza العلم المرح: الأقدام الخفيفة؛ الفكرة الذكية، الشعلة، البهاء؛ المنطق العظيم؛ رقص النجوم؛ الجرأة العقلية؛ ارتعاشات ضوء الظهيرة؛ السطح *الهادئ* للبحر - الكمال...

١١

سبق أن وضّحت مسألة موقع فاغنر - ليس في تاريخ الموسيقى على أية حال. لكن، ماذا يمثل في تاريخها؟ سنتساءل مع ذلك- . *قدوم الممثل على الموسيقى*: حدث أساسي يدعو إلى التفكير، بل وربما إلى الخوف أيضاً. في عبارة مختصرة: «فاغنر ولِيسْتْ»- . أبدا لم تعرف نزاهة الموسيقيين و«أصالتهم» امتحانا على هذا القدر من الخطورة! ولقد غدا واضحا تمام الوضوح أن النجاح الكبير، النجاح الجماهيري لم يعد من نصيب الأصيلين؛ على المرء أن يكون ممثلا كي يتحقق له ذلك! - فيكتور هوغو وريشارد فاغنر؛ إنهما يعنيان الشيء نفسه: أن الأصالة في ظل ثقافات الانحطاط، وحيث تؤول سلطة القرار إلى الجماهير، تغدو شيئاً لا لزوم له، بل مضرا ومجلبة للإقصاء. وليس هناك غير الممثل، هو الذي يظل قادرا على إثارة الإعجاب *المذهل*. وفي ذلك صباح *العصر الذهبي* للممثل، - له كما لكل الذين هم على شاكلته. وفاغنر، بأبواقه وطبوله يتقدم موكب فنّاني الاستعراض والتمثيل والمهارة؛ لقد

توصل بدءًا إلى إقناع قائدي الأركسترا، والأعوان الفنيين والمغنّين المسرحيين، ولا ننس عازفي الأركسترا أيضاً: - «خلّص» فاغنر هؤلاء جميعاً من الضجر... فالحركة التي أسسها قد اتسعت دائرتها وامتدت إلى حقل المعرفة العلمية أيضاً: هناك فروع علمية بأكملها راحت تطلع رويدا رويدا من غبار عصور «السكولاستيك» الوسيطية. سأذكر على سبيل المثال فقط جدارة ريمان(٣٦) فيما يتعلق بعلم الإيقاع، وهو أول من ضبط قيمة المفهوم الأساسي للتنقيط في الموسيقى أيضاً (لكنه استعمل للأسف عبارة قبيحة لذلك، إذ أطلق عليه إسم «Phrasirung»(٣٧). كل هؤلاء، وأقولها بكل ما أكن لهم من تقدير، هم خيرة المولعين بفاغنر - ولهم بكل بساطة الحق في أن يكونوا معجبين بفاغنر، وأن يُكبروه. هناك غريزة موحدة تربط بينهم، فهم يرون فيه نموذجهم الأرقى، إذ غدوا يحسون بأنهم تحولوا إلى قوة، بل إلى قوة عظمى منذ أن أصبحوا متّقدين بشعلته. وإذا ما كان هناك من نفع قد حصلَ للناس من تأثير فاغنر، إنما هنا، لدى هذه الفئة بالذات. إذ لم يحدث قبلها أبداً أن عرف هذا الوسط مثل هذا القدر الكبير من التفكير ومن الإرادة ومن العمل. لقد منح فاغنر كل هؤلاء الفنانين وعياً جديداً: وما أصبحوا يطالبون أنفسهم به الآن، وما يتوصلون إلى إنجازه بأنفسهم، لم يطالبوا به أنفسهم أبدا قبل فاغنر؛ كانوا فيما مضى أكثر تواضعا مما يمكن أن يسمح لهم بذلك. هناك روح

أخرى أصبحت تسود المسرح منذ أن سادت داخله روح فاغنر: أصبح الناس يطالبون بما هو أصعب، ينتقدون بشدة، ونادراً ما يعبرون عن إطراء: الجيد، والممتاز هو القاعدة. أما الذوق فلم يعد شيئاً مهماً، وليس له حتى من صوت. لا يغنِّي فاغنر إلا بصوت مدمَّر؛ فذلك يُحدث انطباعا «دراميا». بل إن الموهبة نفسها قد غدت منبوذة؛ espressivo ـ المعبّر بأي ثمن، كما هو المثال الفاغنري، والذي يتطلب مثلاً أعلى للانحطاط، لا يستطيع أن يتلاءم مع الموهبة. فالمطلوب هنا هي ***الفضيلة***؛ أعني بذلك ترويضاً، سلوكاً آليًا، «نكراناً للذات». لا ذوق، ولا صوت ولا موهبة: مسرح فاغنر يحتاج إلى شيء واحد إلى: ***جرمان***!- ... تعريف الجرمان: مطيعون وسيقان طويلة... هناك دلالة عميقة لتزامن ظهور فاغنر مع ظهور الـ«رايش»: كلا الحدثين يدلان على الأمر نفسه: الطاعة والسيقان الطويلة. أبداً لم يُبد الناس طاعة مثل ما يبدون الآن، وأبداً لم يكن ولا كان لآمر أن يأمر مثلما يحدث اليوم. إن قائدي الأركسترا الفاغنريين على وجه الخصوص لجديرون بهذا العصر الذي ستذكره الأجيال اللاحقة بمزيج من الرهبة والإكبار باسم *العصر الكلاسيكي للحرب*. كان فاغنر عارفاً بأمور القيادة، وفي هذا المجال أيضاً كان المعلّم الكبير. كان يقود كمجسّد للإرادة العنيفة في تحقيق الذات، التدجين المؤبّد للنفس: فاغنر هو ربما المثال الأكبر مما عرفه تاريخ الفن عن الاغتصاب

الذي يمارسه الإنسان على نفسه (حتى ألْفييري الذي له به قرابة كبيرة هو أيضاً قد وجد نفسه متجاوَزاً من طرف فاغنر- . ملاحظة رجل من تورينو).

١٢

ولئن اعترفنا للممثلين من عصرنا هذا بأنهم جديريون بالتقدير أكثر من أي وقت مضى، فإن ذلك لا يمنع أن نكون واعين بنفس القدر بمدى خطورتهم أيضاً... لكن من تراه يشك في ما أريد أن أقوله وفي المتطلبات الثلاثة الآتية التي دفع بي الغضب والقلق وحبي للفن إلى التعبير عنها؟

-*أن لا يصبح المسرح سيّدا على الفنون.*

- *أن لا يتحول الممثل إلى غواية للفنانين الحقيقيّين.*

- *أن لا تتحول الموسيقى إلى فن للكذب.*

فريدريش نيتشه

ملحق*

إن الجدية القصوى للكلمات الأخيرة تسمح لي بإضافة بعض مقاطع من نص لم ينشر بعد، يمكنها أن تبدد آخر الشكوك حول الجدية التي أتناول بها هذه المسألة. ذلك النص يحمل عنوان: *ماذا يكلّفنا فاغنر*[٣٨].

الولاء لفاغنر باهض الثمن. ما يزال الإحساس بهذا الأمر غامضا حتى يومنا هذا. ولم يستطع نجاح فاغنر، أي نصره، أن يجتث هذا الإحساس من الجذور. غير أنه كان أقوى وأفظع، وكان شيئاً شبيها بحقد مرهق ظل قائما على مدى ثلاثة أرباع من حياة فاغنر. تلك المقاومة التي لاقاها لدينا نحن الألمان قد لا نمنحها ما تستحق من القيمة مهما فعلنا، ولا ما يليق بها من تقدير. كنا ندافع عن أنفسنا ضده بمثل مقاومتنا لمرض - ليس بحججٍ، إذ لا يمكن أن ندحض بالحجة مرضا - بل بالحرج، والتحفظ، والانزعاج، والاشمئزاز، وبانقباض ثقيل، كما لو أن خطرا عظيما كان يترصد بنا من داخله. ولقد وضع السادة الإستطيقيون أنفسهم في وضع محرج عندما شنوا

حربا عبثية على مبادئ فاغنر من منطلق المدارس الفلسفية الألمانية الثلاث، مستعملين ذخيرة «إن» و«إذًا»... إذ أيّ شأن لفاغنر في المبادئ، بما في ذلك مبادؤه الخاصة؟ بينما كان الألمان أنفسهم على قدر من سلامة العقل والغريزة كي يمتنعوا هنا عن كل «إن» و«إذًا». فالغريزة تضعُف عندما تتعقلن؛ ذلك أنه لابد لها من أن تُضعف نفسها كي تتعقلن. وإذا ما كان هناك من مؤشر على أنه ما تزال هناك لدى الألمان، وبالرغم من الجو العام للانحطاط الأوروبي، نسبة محددة من العافية، وما يزال هناك حدس غريزي لما هو مضر ولكل خطر محدق، فإنني أتمنى أن لا نقلل على وجه الخصوص من أهمية هذه التي تتمثل في المقاومة *الخرساء* التي واجهوا بها فاغنر. فهي تشرّفنا وتسمح لنا حتى بأن نأمل خيرا؛ فهذا القدر من العافية ما كان بإمكاننا أن ننتظره من فرنسا. فالألمان، نموذج *المترددين* بامتياز عبر التاريخ، هم اليوم الشعب الحضاري الأكثر تخلفا في أوروبا؛ ولهذا فوائده؛ لذلك بالذات هم *الأكثر شبابا* نسبيا.

إن الولاء لفاغنر باهض الثمن. والألمان لم يكفوا عن التخوف من فاغنر إلا مؤخراً؛ بل إن رغبة *التخلص* منه ما تزال تأخذهم بين الحين والآخر(*). هل مازال الناس يتذكرون حادثة غريبة قد تجلى

(*) ملاحظة: هل كان فاغنر ألمانياً أصلاً؟ لدينا ما يكفي من الأسباب التي تجعلنا=

فيها ذلك الإحساس القديم مؤخرا وبصفة مفاجئة؟ حدث ذلك أثناء جنازة فاغنر عندما وضع أعضاء «الجمعية الفاغنرية» الأولى في ألمانيا، وهي جمعية مدينة ميونخ إكليلا بلافتة جلبت الانتباه وانتشرت شهرتها انتشاراً واسعاً فيما بعد: «*الخلاص للمخلّص!*» كانت العبارة التي تحملها تلك اللافتة. أعجب الجميع أيما إعجاب بذلك الإلهام الراقي الذي أوحى بتلك المقولة، وبذلك الذوق الرفيع الذي يميز الفاغنريين؛ غير أن عددا غير قليل أيضاً (عدد

=نطرح هذا السؤال. إنه لمن العسير أن نجد فيه ميزة ألمانية واحدة. كل ما في الأمر أنه، كمتعلّم كبير، قد استطاع أن يحاكي الكثير من الميزات الألمانية. غير أن جوهر كيانه يناقض ما ظل يعتبر إلى حد الآن ألمانيا: كي لا نتكلم عن الموسيقي الألمانية! كان أبوه ممثلاً يدعى Geyer (أ). و Geyer شيء يمكنه أن يكون قريبا من Adler دون أن يكون هو (ب)... وما ظل يتردد حتى الآن على أنه «حياة فاغنر» ليس سوى خرافة مدبّرة، إن لم يكن شيئاً أسوأ. وأنا أقرّ بشكي في كل نقطة لم يقم عليها الدليل من خارج فاغنر نفسه. فهو لا يملك ما يكفي من الاعتداد بالنفس كي يستطيع أن يقبل بأية حقيقة عن نفسه. لا أحد كان أقل كبرياءً منه؛ وقد ظل، تماما مثل فيكتور هوغو، وفيا لنفسه حتى في ما يتعلق بسيرة حياته: ظلّ ممثلاً. (هامش من وضع نيتشه).

(أ) Geyer - تعني في الألمانية العُقاب، (ب) أما Adler فتعني الصقر. ونلاحظ هنا أن نيتشه يسخر بخبث شنيع من إسم والد فاغنر Ludwig Geyer الذي يجعله دون منزلة Adler وهو إسم عائلي كان منتشرا لدى اليهود الألمان. وهذه السخرية ليست مجانية على أية حال فهي تشير غمزًا إلى الأفكار المعادية للسامية لدى فاغنر وكل الفاغنريين، وتهزّؤها.

كاف لكي يكون مفاجئاً وغريباً!) قد أدخلوا على تلك المقولة تحويراً مصحِّحاً لتصبح: «*الخلاص من المخلّص!*» -وتنفّسنا عندها الصعداء.

إن الولاء لفاغنر باهض الثمن. لنقس ذلك بالتأثير الذي كان لذلك الولاء على الثقافة. من الذي رأى نشاطه يحتل الصدارة من خلاله؟ وما الـذي غـذّاه ذلك الـولاء وطـوّره إلى أبعد الحـدود؟ - أولاً، غرور المتطفلين في المقام الأول، وأغبياء الفنّانين. ذلك الرهط يؤسس اليوم جمعيات، ويريد فرض «ذوقه»، بل ويريد أيضاً أن ينصّب نفسه حكما في مجال الـ *rebus musicis et musicantibus*(*) - ثانياً، لامبالاة متزايدة حيال كل تعليم صارم، راقٍ ومتفانٍ لغاية خدمة الفن؛ وقد استعاضوا عن ذلك بالإيمان بالعبقرية، أو بعبارة أوضح: الهِوايتيّة الوقحة (الصيغة المعبرة عن ذلك نجدها في «المبتزّون»). - ثالثاً (وهو أشنعها): «***التياتروقراطية***»(**)، حماقة الإيمان بـ *ريادية* المسرح، وبحق المسرح في *السيادة* على بقية الفنون، على الفنّ عامة... غير أنه ينبغي أن نقول للفاغنريين بصراحة ونكرر لهم مئة مرة أي شيء هو المسرح: شيء يظل على الدوام **دون** الفن، شيء ثانوي دوماً، أكثر فجاجة، شيء محرّف،

(*) لاتينية: في مجال «الأشياء المتعلقة بالموسيقى والموسيقيين.»

(**) كلمة من نحت نيتشه وتعني «المسرحويّة»، أو الاستبداد المسرحي.

ملفّق، مشوَّه بغاية التلاؤم مع ما يريده الجمهور! وفاغنر نفسه لم يغيّر شيئاً من ذلك: بايرويت أوبرا ضخمة، لكنها أبعد ما يكون عن أوبرا جيّدة... فالمسرح شكل من التخريب Demolatrie(*) في مجال الأشياء التي تتعلق بالذوق، والمسرح ضرب من انتفاضة الجماهير، استفتاء شعبي ضد الذوق الرفيع... ***وذلك بالضبط هو ما تدل عليه حالة فاغنر***: لقد كسب الجمهور، وأفسد الذوق، بل قد أفسد ذوقنا حتى في ما يتعلق بالأوبرا!

الولاء لفاغنر باهض الثمن. ما الذي يفعله ذلك الولاء بالعقل؟ *هل فاغنر محرر للعقل*؟ إنه ملائم لكل التباس، ولكل ازدواجية، وبصفة عامة لكل ما يقنع المترددين في كل أمر، غير الواثقين من شيء، دون أن يقودهم إلى إدراك *ما الذي* يتم إقناعهم به. وفاغنر في هذا المجال على درجة عالية من القدرة على الغواية. وليس هناك في مجال المسائل العقلية من شيء واهن، ولا شيء مما يمثل خطرا قاتلا وافتراء على الحياة لا يحظى بالحماية السرية لصنْعته؛ تحت الغلاف البراق للمثال يخفي أشنع أنواع الظلامية. يتملّق كل غريزة عدمية (بوذية) ويُلبسها رداء الموسيقى؛ ويدغدغ كل نزوع مسيحي وكل شكل تعبيري ديني للانحطاط. لنُصغ جيّدا،

(*) عبارة لا توجد لا في الألمانية ولا في الفرنسية، يجترحها نيتشه من démolir الفرنسية ومنها démolition وتعني التدمير.

وسندرك أن كل ما نما من تربة الحياة *المصابة بالوهن*، وكل زيف المتعالي والآخرة تجد لها في فن فاغنر أجلّ ناطق باسمها - لا في المقولات، ففاغنر أكثر مكراً من أن يلجأ إلى مقولات، بل في ما يمارسه من غواية على الحواس التي توهن العقل بدورها وتصيبه بالإنهاك. الموسيقى في دور كيركا... وعمله الأخير هو أكبر روائعه في هذا المجال. ستظل أوبرا بارسيفال تحتفظ داخل تاريخ الفن بمكانتها *كضربة عبقريّ* كبرى في فن الغواية... إنني معجب بذلك العمل، وأود لو أنني أنا الذي ألّفته؛ وعلى أية حال فأنا ***أفهمه***(٣٩)... ولم يكن فاغنر على أية حال على قدر من الإلهام مثل ذلك الذي عرفه في آخر حياته. وقد بلغت الرهافة لديه في الجمع بين الجمال والمرض شوطا بعيدا هنا، بما جعل هذا العمل يلقي ظلالا على ما سبق من أعماله الفنية: - يتراءى فنه هنا على قدر هائل من الضياء، وعلى قدر هائل من العافية. أتفهمون هذا؟ العافية والضياء وهما يفعلان فعل الظل؟ ***كاعتراض*** تقريبا؟... هكذا نكون قد بلغنا طور *الحمق الخالص*! أبداً لم يوجد معلّم كبير قبله في مادة البخورات الكهنوتية الثقيلة، ولا وُجد من عارف مثله بكل لامتناهي *الصغر*، وبكل تشنجات الأحاسيس المتهيّجة، وبكل النسويّة التي يحتويها قاموس السعادة! - لترتشفوا أصدقائي ما طاب لكم من شراب المحبة الذي في هذا الفن! وإنكم لن تجدوا أبدا طريقة ألذّ لتخدير عقولكم، ولنسيان ذكورتكم تحت غيضة ورود...

يا لذلك الساحر العجوز! كلينغسور[٤٠] (Klingsor) ساحر السحرة جميعهم!

كيف يشن حربه علينا! علينا نحن المفكرين الأحرار! وكيف يخاطب كل جبن في الروح الحديثة بما يروقها من نغمات الفتاة الساحرة! - أبدا لم يعرف العالم *حقدا قاتلا* على المعرفة كهذا الحقد! - على المرء أن يكون كلَبيًا كي لا ينساق إلى هذا الإغراء؛ على المرء أن يكون قادرا على العض كي لا يُجلّ ويعبُد! إن الكلبيّ يحذّرك: - *cave canem احذر الكلب*...

الولاء لفاغنر باهض الثمن. أراقب الشبّان الذين أصابتهم عدواه منذ مدة طويلة. أول ما يصيبهم من ذلك، وهو المفعول الأقل خبثا نسبيا، هو فساد الذوق. لفاغنر مفعول تناول مستمر للكحول: يقلّص ويدبّق المعدة. مفعول خصوصي: تدهور الإحساس الإيقاعي. والفاغنري ينتهي بأن يطلق صفة الإيقاعي على ما أسميه أنا استنادا إلى مثل إغريقي بـ«تحريك المستنقع». أما الأخطر من ذلك بكثير فهو فساد الفكر. يتحول الفتى معه إلى عجل مشوّه*: إلى «مثالي». يرى ذلك الفتى نفسَه فوق العلم، لذلك يضع نفسه في مستوى المايسترو. وبالمقابل يتقمص دور الفيلسوف؛ يحرّر «ورقات بايرويت» (*Bayreuther Blätter*)، ويحلّ كل المشاكل باسم الأب والإبن والمايسترو القُدُس. غير أن الأكثر تعذرا على العلاج هو الفساد الذي يطرأ على الأعصاب. لنقمْ بجولة مسائية داخل

المدينة: ومن كل مكان سيتناهى إلى مسامعنا صوت آلات تُغتصب بعنف صارخ يتخلله صراخ وعواء وحشيّ. ما الذي يجري هناك؟ إنهم الشباب يؤدون طقس عبادتهم للصنم الفاغنري... بايرويت، ولها وقع محطة علاج بالمياه الباردة. تلغرام نموذجي من بايرويت: «أول الغيث ندم!»[٤١] - إن فاغنر مضرّ بالنسبة للشباب، وهو كارثة على المرأة. ماذا يعني أن تكون امرأةٌ فاغنريةً؟ يبدو لي أنه ليس هناك من طبيب يستطيع أن يضع نساءً في مقتبل العمر أمام هذا الخيار: هذا *أو* ذاك. غير أنهنّ قد اخترن وانتهيْن؛ والمرء لا يستطيع أن يخدم سيّديْن معاً - عندما يكون أحدهما فاغنر. فاغنر خلّص المرأة؛ والمرأة شيّدت له مقابل ذلك معبد بايرويت. تضحية كليّة، وتفان كامل: ليس لدينا من شيء نستطيع أن لا نقدمه هبة إلى فاغنر. المرأة تجرّد نفسها، وتفقر نفسها لصالح السيّد، تغدو على قدر مؤثر من الوداعة، وتقف عارية أمامه. المرأة الفاغنرية؛ الغموض الأكثر دلالا مما يمكن أن يوجد اليوم، هي التي تجسّد قضية فاغنر. ومن خلال طالعها يظهر نصر القضية... يا لذلك اللص العريق! ينتزع منا شباننا، ويسبي حتى نساءنا ويجرّهنّ إلى مغارته... يا لذلك المينوتورس! لقد كلّفنا ما كلّفنا! كل سنة يسوق الناسُ جموعاً من أجمل الفتيات والفتيان إلى متاهته كي يزدردهم؛ - وكل سنة تصدح أصوات أوروبا بكليتها: «إلى كريت! إلى كريت!»[٤٢]

ملحق ثان

يبدو أن رسالتي قد غدت محل سوء فهم. ألمح تعابير عن اعتراف بالجميل على بعض الوجوه؛ بل إنني أسمع أيضاً صدًى لقدرٍ متواضع من الابتهاج. غير أنني أفضل هنا، كما في مسائل أخرى، أن أُفهَم جيداً. لكن، ومنذ أن راح حيوان جديد، أعني دودة الرايش، ذلك «الرينوسيرا»(٤٣) الشهير، يعيث في مزارع عنب العقل الألماني فسادًا ودمارًا، منذ ذلك الحين لم يعد يفهم الناس كلمة واحدة مما أقول. إن صحيفة *Kreuzzeitung* تثبت لي ذلك، ناهيك عن صحيفة *Litterarisches Centralblett* . لقد قدمتُ للألمان أعمق الكتب، مما يمكن أن يكون بحوزتهم مطلقا؛ وهذا سبب كاف كي لا يفهم الألمان كلمة واحدة منها ...- فعندما أشن في هذا النصّ حرباً على فاغنر - وفي الآن نفسه على الذوق الألماني - ، وعندما لا أدخر كلمة قاسية وعنيفة ضد البلادة الألمانية، فإنني أبعد ما يكون عن أية نية في تمجيد موسيقيّ *آخر*، أيًا كان. إذ ما من موسيقيّ آخر يمكن أن نضعه مقابلا وبديلا عن فاغنر. فالأمور سيئة

في العموم. الانهيار شامل. والمرض ضارب في الأعماق. وإذا ما ظل فاغنر هو عنوان *دمار الموسيقى*، مثل برْنيني بالنسبة لدمار النحت، فإن ذلك لا يعني البتة أنه سبب ذلك الدمار. إنما هو قد ضاعف من سرعة مساره ليس أكثر؛ وقد فعل ذلك، والحق يقال، على نحو يجعلنا نشاهد بفزع ذلك التقهقر السريع الشبيه بانهيار فجئيّ إلى الحضيض. كانت لفاغنر سذاجة الانحطاط: وكان ذلك هو تفوّقه. كان مؤمناً به، ولم يكن لأية نتيجة منطقية متوقّعة للانحطاط أن تصدّه؛ بينما يتردد الآخرون، - وذلك هو الفرق بينه وبينهم. ولا شيء غير ذلك! ما يجمع بين فاغنر و«الآخرين» - أعدد لكم ذلك: انهيار الطاقة التنظيمية؛ سوء استغلال الوسائل الموروثة، وأنهم دون الطاقة *المبرِّرة* لتلك الوسائل، دون تلاؤمها مع غاية محدَّدة؛ اعتماد التزوير في محاكاة الأشكال الكبرى التي لم يعد للناس اليوم ما يكفي مما يناسبها من القوة، ومن الكبرياء، والثقة بالنفس، ومن *العافية*؛ الحيوية المفرطة في صغريات الأشياء، الانفعال بأي ثمن؛ الرهافة كتعبير عن الحياة المصابة بالوهن؛ والمزيدَ، المزيدَ من الأعصاب دوماً، عوضاً عن اللحم. وأنا لا أعرف اليوم سوى موسيقيّ واحد باستطاعته أن يصقل «افتتاحية» من مادة أصيلة وطبع واثق؛ ولا أحد يعرفه... والذين يُعدّون اليوم مشاهير لا يؤلفون موسيقى «أفضل»، مقارنة بفاغنر بل شيئاً أكثر ترددا، وأكثر حياديّة- . أكثر حيادية، لأن ماهو نصف -

نصف يغدو لاغيا، لمجرد أن يكون *الكلّ حاضرا*. لكنّ فاغنر كان كلاًّ متكاملا؛ لكن فاغنر كان الفساد مكتمَلا؛ وفاغنر كان الجرأة، والإرادة، و*القناعة* الراسخة في الفساد؛ - فماذا يعني إذًا يوهانس براهمس! لم يكن حظه السعيد سوى سوء فهم ألماني: اعتبره الناس نقيضاً لفاغنر؛ لأن الناس *كانوا في حاجة* إلى نقيض! - وذلك لا يكوّن موسيقى *ضرورية*، بل ذلك يخلق خاصة وقبل كل شيء فائضاً من الموسيقى! - عندما يكون المرء غير ثريّ، عليه أن يكون على قدر كاف من الكبرياء للتلاؤم مع الفقر!... ولقد ظل التعاطف المؤكَّد الذي كان يثيره براهمس هنا وهناك، بقطع النظر عن مصالح الولاءات وحالات سوء التفاهم المرتبطة بالانتماءات، ظل لغزا مبهما بالنسبة لي، إلى أن اكتشفت، بموجب صدفة تقريبا، أنه يفعل في صنف بعينه من الناس. كان يحمل كآبة العوز؛ فهو لا يبدع عن ثراء، بل *يتعطش* إلى الثراء. وإذا ما طرحنا عن عمله ما كان محاكاة، ما كان يستلفه من الأشكال الأسلوبية الكبرى، القديمة منها أو الإكزوتيقية الحديثة - وهو معلّم في النسْخ على أية حال - ، فلن يتبقى منه شيء خاص به غير لهفة الاشتياق. وذلك هو ما يستشفه المشتاقون المتلهّفون، والمكبوتون من كل نوع... وهو على قدر ضئيل من الشخصية، وعلى قدر ضئيل من المركزيّة؛ وذلك ما يستشفه «اللاشخصانيّون»، «المحيطيّون»: ومن أجل ذلك يحبّونه. إنه موسيقي نوع من النساء المكبوتات: خطوتان

إضافيتان ونكون أمام نموذج المرأة الفاغنرية - تماما مثلما نكون مع براهمس على بعد خمسين خطوة من فاغنر - ، فالفاغنريّة نموذج أمتَن شخصية، أكثر أهمية، *وأكثر بهاءً* خاصة. لا يكون براهمس مؤثراً إلا حين يكون حالما خفية، أو حين يكون متفجّعاً على نفسه؛ وذلك هو ما يجعله «حديثا»؛ يغدو بارداً، ويكف عن أن يعني لنا شيئاً حالما *يتناول إرث* الكلاسيكيين... غالبا ما يحبذ الناس نعته بوريث بتهوفن: وإنني لا أرى من تورية أكثر حذرًا من هذه! - كل ما يعرب اليوم في الموسيقى عن ادعاء «أسلوب عظيم» لا يعدو كونه *إما* كاذبا تجاهنا، *أو* كاذبا تجاه نفسه. هذه الفرضية الثنائية كافية في حد ذاتها لكي تدفع بنا إلى التفكير: فهي تنطوي على خِلاقيّة (Casuistik) حول قيمة الفرضيتين. «كاذب تجاهنا *نحن*»: هذا الأمر تستنكره غريزة الأغلبية: لأنهم لا يريدون أن يُخدعوا؛ غير أنني شخصيا سأفضل دوما هذا النوع على الثاني («الذي يخدع نفسه»)؛ ذاك هو ذوقي. وبتعبير أوضح موجّهٍ إلى «الفقراء بالروح»: براهمس، *أو* فاغنر... براهمس *ليس* ممثلا. وحالة براهمس بإمكانها أن تمنحنا فكرة عن جزء غير قليل من الموسيقيين *الآخرين*. ولن أقول شيئاً عن الماكرين المحتالين من مقلّدي فاغنر، كغولدمارك مثلا: بـ «ملكة سبأ»[٤٤] يكون المرء قد ضمن لنفسه مكانا داخل المعرض؛ أي يصبح بإمكانه أن يغدو مرئيا. ما يمكن القيام به اليوم بطريقة جيّدة، وعلى نحو محكَم

ممتاز لا يتم إلا في الأشياء الصغيرة؛ في هذه الأخيرة فقط ما تزال هناك إمكانية للاستقامة. غير أنه ما من شيء بإمكانه أن يعالج الموسيقى من مرضها الجوهري، من قدرها في أن تكون التعبير عن التناقض الفيزيولوجي؛ أن تكون «*حديثة*». وكل ما يمكن أن نتصور من وصفات علاجية، من أفضل تعليم، ودربة أكثر تفانٍ وإتقان، وحميمية جذرية، بل وحتى عزلة الموسيقيين الكبار داخل المجتمع، تظل كلها مجرد معالجات تسكينيّة، أو بعبارة أكثر حدة، ***وهميّة***، ذلك أن الشرط الأساسي للمعافاة لم يعد قائماً داخل الجسد؛ سواء في الجنس القوي لواحد مثل هاندل، أو في الحيوانية الفيّاضة لواحد من نوع روسيني- . ليس كلّ شخص جديراً بكلّ معلّم: وهذا ينطبق على العصور أيضاً- . لا نستطيع على العموم أن ننفي إمكانية أن يكون هناك ***بقايا*** من أجناس أقوى، عيّنات نموذجية عن بشر غير ملائمين للعصر ما تزال موجودة هنا أو هناك في أوروبا: من هذا المنطلق سيظل ممكنا أن يكون للموسيقى أيضاً أمل في ظهور متأخر لجمال وكمال ما، في يوم ما. أما ما يمكننا أن نعيشه الآن فلا يتجاوز استثناءات. بينما ***القاعدة***، أي حالة الفساد التي غدت سائدة، والفساد الذي أصبح قدراً، فما من إله يمكنه أن ينقذ الموسيقى منها.

خاتمة

لننسحب الآن، للحظة استراحة خارِج هذا العالم الضيّق الذي يمثّل فيه كل تساؤل عن قيمة *أشخاص* حكما على العقل. فالفيلسوف يكون بحاجة إلى غسل يديه بعد أن يكون قد قضى كل هذا الوقت في معالجة «قضية فاغنر». سأقدم الآن مفهومي *للحداثة*. يجد كل عصر في مقياس القوى التي لديه مقياساً أيضاً للفضائل المسموح له بها والأخرى الممنوعة عليه. فإما أن تكون له فضائل الحياة *الصاعدة*: وعندها تنهض من أعماقه قوة مناهضة لكل فضائل الحياة الماضية باتجاه الهبوط. أو أن يكون هو نفسه حياة في طور الهبوط، وبالتالي تكون له حاجة في فضائل الانحدار، ويكون عليه إذًا أن يحقد على كل ما يجد له مبررا في ثراء الامتلاء، وفي زخم الطاقات. والإستطيقا مرتبطة ارتباطاً وثيقا بهذه الشروط البيولوجية: هناك أستطيقا للانحطاط، وهناك إستطيقا كلاسيكية. أما «الجميل في ذاته» فمحض وهم، مثله مثل مجمل المثالية. وداخل الدائرة الأضيق لما يسمى بالقيم الأخلاقية لا نعثر على تناقض أكبر من

ذلك الذي يقابل بين *أخلاق الأسياد* وأخلاق القيم *المسيحية*: هذه الأخيرة تنشأ وتترعرع على أرضيّة رثّة معتلّة (والأناجيل تعرض علينا نفس النماذج الفزيولوجية التي تصورها روايات دوستويفسكي)[٤٥]. وبالمقابل فأخلاق الأسياد («الرومانية»، «الوثنية»، «الكلاسيكية»، «التنوير») هي التعبير الرمزي عن العافية، والحياة *النامية الصاعدة*، وإرادة القوة كقانون محرك للحياة. وأخلاق الأسياد تستجيب *إثباتاً* بطريقة غريزية، تماما كما تفعل الأخلاق المسيحية وهي *تنفي* («الله»، «الآخرة»، «نكران الذات»: كلها مقولات نفي). الأولى تنفق على الأشياء من ثرائها: تصلح العالم، تجمّله، و*تعقلنه*؛ والثانية تفقر، وتشحّب، ويُشوّه قيمة الأشياء: *تنفي* العالم (الدنيا). «دنيا» عبارة مسيحية للتعييب. هذان المنظوران المتناقضان في رؤية القيم ضروريّان *كلاهما*: هما طريقتان في النظر لا يمكن تناولهما بالتبرير والدحْض. نحن لا ندحض المسيحية، كما لا ندحض مرضا يصيب البصر. وما قام به البعض من مقاومة التشاؤم كفلسفةٍ كان قمة ما بلغته البلادة العالمة. فمفاهيم «صواب» و«خطأ» لا معنى لها في ما يتعلق بالرؤية، في نظري. إن الأمر الوحيد الذي ينبغي علينا أن نقاومه هو النفاق وازدواجية الموقف الغريزيّة، تلك التي لا تريد أن تدرك المتناقضات كمتناقضات؛ كما هو شأن الإرادة لدى لفاغنر، الذي كان له في النفاق باع وأي باع: عيْن على أخلاق الأسياد، أخلاق

النبلاء (والملحمة الإيسلنديّة تمثل تقريبا أرقى شكل للتعبير عنها)، وفي الآن نفسه خطاب التعاليم النقيضة لها على اللسان، تعاليم «إنجيل الحقراء»(*)، *والحاجة إلى الخلاص*! وإني لأعجب، بالمناسبة، لتواضع المسيحيين الذين يذهبون إلى بايرويت. فأنا شخصيا لا أستطيع أن أتحمّل سماع مثل تلك العبارات على لسان واحد مثل فاغنر. هناك مفاهيم *ليست* في محلها في بايرويت...

ماذا؟ مسيحية معدّة خصيصاً للفاغنريات، وربما من طرف فاغنريّات أيضاً - ذلك أن فاغنر قد غدا في سنوات شيخوخته كائناً أنثوياً *femini generis* -؟ ومرة أخرى: إن مسيحيّي اليوم متواضعون أكثر مما ينبغي في نظري... فلو كان فاغنر مسيحياً، ربما سيكون *لِيسْت* إذًا أبا كنيسيًا!(**) إن الحاجة إلى *الخلاص* - جوهر

(*) إشارة إلى كتاب إرنست رينان «إنجيل الضعفاء» *Evangile des humbles*، وقد أشار إلى هذا الكتاب في مواقع أخرى منها كتاب «نقيض المسيح»: ونلاحظ أن نيتشه يغير عبارة «الضعفاء» (humbles بالفرنسية التي تقابلها die Bescheidenen في الألمانية) بـ«الحقراء» die Niedrigen (م).

ومع أن عبارة humble تحتمل أيضاً معنى الاتضاع، وبالتالي الحقارة، لكنها لا يمكن أن تكون حاملة لهذه الدلالة لدى رينان الذي يمجد الإنجيل، الذي يبخّس التكبّر وينكره ويعلي من مكانة المتواضعين، كما نقرأ في الرسالة الأولى لبطرس (الإصحاح الخامس/ ٥): «... وتسربلوا بالتواضع، لأن الله يقاوم المستكبرين، وأما المتواضعون فيعطيهم نعمةً».

(**) يعمد نيتشه هنا أيضاً إلى تلاعب خبيث بالألفاظ من خلال عبارة Kirchenvater، =

وخلاصة كل الحاجيات المسيحية - لا علاقة لها بكل هؤلاء المهرجين: إنها التعبير الصادق عن الانحطاط، وهي الإثبات الأكثر قناعة والأكثر مرارة لرموزه وممارساته الأرقى. المسيحي يريد *التخلص* من نفسه: الأنا شيء بغيض دوماً. أما الأخلاق النبيلة، أخلاق الأسياد، فتنبع على العكس من ذلك، عن موقف ظافر لإثبات *الذات*؛ إنها الحياة مستجيبةً لذاتها بالإثبات، والحياة ممجِّدة لذاتها معبّرة في الآن نفسه عن حاجتها إلى رموز وممارسات جليلة، لا يدفعها إلى ذلك سوى ما «يزخر به قلبها من ثراء». ومجمل الفن *الجميل* والفن *الكبير* يجد منبعا له في أخلاق الإثبات النابعة عن هذا الثراء: جوهرهما إقرارٌ بالفضل. غير أنه لا يمكن أن ينكَر على هذه الأخلاق النبيلة أن يكون لها نفور غريزي من كل منحط، وازدراء، بل وبغض لمجمل رمزية الانحطاط: بل إن ذلك هو برهان وجودها الوحيد تقريباً. فالنبيل الروماني كان يرى في المسيحية *foeda superstitio* - «معتقدا سخيفا»: وأريد أن أذكّر هنا بآخر ذوقٍ نبيل ألمانيّ، مثل غوته وكيف كان إحساسه تجاه الصليب(٤٦). وإننا لن

=ذلك أن فرانز ليست المؤلف الموسيقي الشهير ليس أحداً آخر غير أب كوزيما زوجة فاغنر. أب كوزيما = أب الكنيسة؛ كوزيما= كنيسة فاغنر، «الأنثى الخالدة» التي دجّنت ثورية فاغنر وفوضويته، وأعادته إلى رحاب المسيحية! أو ذلك على الأقل هو تأويل نيتشه لـ«حالة» فاغنر، والتطورات التي طرأت على فاغنر؛ قضية فاغنر. (م)

نعثر على تناقض أكثر أهميّة وأكثر ضرورة من هذا الذي يقابل بين هاتين الأخلاقيْن...(*)

لكنّ نفاقاً مثل هذا الذي يميز البايرويتيين لم يعد شيئاً استثنائياً في عصرنا هذا. ونحن نعرف جميعنا ذلك المفهوم اللاإستطيقي للملاّك الزراعي المسيحي. تلك *البراءة* في الوقوف بين المتناقضات، و«راحة الضمير» في الكذب، هي بالأحرى موقف حداثي بامتياز، ونكاد نتخذها تعريفا للحداثة. فالإنسان الحديث يعرض علينا صورة بيولوجية عن *تناقض القيم*؛ يجلس بين مقعدين ويقول نعم ولا في نفَس واحد. فأية غرابة إذًا أن يصبح النفاق في وقتنا الحاضر جسدًا، بل وعبقرية أيضا؟ أن يكون فاغنر «قد حلّ بيننا»؟(٤٧) ليس دون سبب أطلقت عليه إسم كاغليوسترو الحداثة... غير أننا جميعنا، نحمل في أنفسنا، بل في جسدنا، دون علم أو إرادة منا، قيما وعبارات وقواعد وأخلاقيات من أصول متناقضة؛ نحن ملفَّقون فيزيولوجيًّا و*كاذبون*... من أين، وبمَ يمكن أن نبدأ

(*) ملاحظة: إن كتابي «جينيالوجيا الأخلاق» هو أول كتاب كشف عن التناقض بين «الأخلاق *النبيلة*» و«الأخلاق المسيحية»: ولا أعتقد أن تاريخ المعرفة الدينية والأخلاقية قد عرف منعرجا حاسما مثل هذا الذي عرفه هنا. ومن حسن حظ ذلك الكتاب، أو محك الاختبار لكل ما ينتمي لي، أنه في متناول العقول الأرقى والأكثر صرامة دون غيرها: أما *البقية*، فليس لهم الأذن التي تستطيع أن تسمع ذلك. على المرء أن يضع ولعه في أشياء ما من أحد له ولع بها... (هامش من وضع نيتشه).

تشخيصاً *للروح الحديثة*؟ من ضربة مشرط واثقة وصارمة في موقع هذا التناقض الغريزي، من اجتثاث قيمها المتناقضة، وبتشريح في الجسد الحي لحالته *الأكثر دلالة*- . إن حالة فاغنر صدفة سعيدة بالنسبة للفيلسوف؛ - وهذا النص، وكما لا يفوتكم، من وحي الإقرار بالفضل...

هوامش قضية فاغنر

(١) أنظر **«هذا هو الإنسان»** ، فصل : لِم أنا على هذا القدر من الحكمة؟ بداية الفقرة ٢. سيلاحظ القارئ أنني فضلت هناك استعمال عبارة «متدهور» لتمييز لم أعد أراه الآن ضروريا أو صالحا عن «المنحط». فالأصح إذاً هو الاحتفاظ بعبارة «منحط» كما وردت في النص الأصلي (المترجم).

(٢) نقرأ في دفتر المسودات والخواطر والمخططات تحت شفرة WII 6 : «أورد هذه الانطباعات التي غالبا ما عشتها متوازية ومتجاورة - والتي تمكنني من المقارنة: الانطباع الذي تتركه لدي المقوطوعة الرائعة لبيزيه (كارمن)، وذلك الذي تمارسه علي أوبرا فاغنر. الأولى تجعلني أتسمّر في موقعي في حالة من الرهبة العذبة، أما الثانية فتجعلني أسارع بالفرار.»
في رسالة إلى بيتر غاست بتاريخ ٢٨ نوفمبر ١٨٨١ نجد أن نيتشه قد استمع إلى «كارمن» لأول مرة في جنوا في السابع والعشرين من نفس الشهر. ومنذ ذلك الحين سيحضر عدة عروض لهذه الأوبرا آخرها في شهر فبراير ١٨٨٨ في تورينو، في الوقت الذي كان منكبا فيه على كتابة «حالة فاغنر». (من تعليقات وتحقيقات كوللي ومونتيناري: «طبعة الدراسة النقدية» للأعمال الكاملة لنيتشه. المجلد ١٤ : الهوامش والتعليقات.)

(٣) في رسالة إلى بيتر غاست بتاريخ ١١ أغسطس ١٨٨ يكتب نيتشه: «لازمة» مزاحاتي الساخرة عن «فاغنر المخلّص» هي طبعا إشارة إلى اللافتة التي أرفقها جماعة الفاغنريين في ميونخ بالإكليل الذي وضعوه على قبر فاغنر وتحمل عبارة «الخلاص للمخلّص».

(٤) بروسبير ميريميه (Prosper Mérimée 1803-1870) كاتب فرنسي، مؤرخ ومؤلف مسرحي. أشهر أعماله رواية كارمن التي حولها بيزيه إلى أوبرا (م)

(٥) *Der fliegender Holländer* هو عنوان أوبرا لريشارد فاغنر اقتبسها عن حكاية شعبية قديمة تروي وقائع ربّان سفينة يجد نفسه بموجب لعنة حلّت به يقضي حياته تائها عبر البحار فوق سفينة مسحورة في رحلة لن تنتهي إلا يوم القيامة حسب ما يرد في الخرافة. والترجمة الحرفية للعبارة هي «الهولندي الطائر»، ويمكن أيضاً ترجمتها بـ«الهولندي التائه فوق سفينته»، غير أن العبارة قد أصبحت تفيد معنى السفينة المسحورة، أو المسكونة بلعنة. وعلى العموم فإن هذا الإسم ظل محل خلاف، فالبعض يعتبر أنه يعني الكابتن التائه، والبعض الآخر يرى أنه يعني السفينة التائهة. (م)

(٦) نستشف هنا إشارة غير بريئة إلى التأثير الذي كان لزواج فاغنر من كوزيما ذات النزوع المسيحي العميق. وكان قد ألمح في جملة سابقة إلى مثل هذا الأمر عند كلامه الساخر عن خلاص «اليهودي التائه» من خلال الزواج الذي يجعله يغدو مستقرّاً. (م)

(٧) هذا المقطع بكليته تلميح يكاد لا يخفي نفسه إلى علاقة فاغنر بزوجته كوزيما، وتأثير هذه العلاقة على مواقفه وسلوكه ورؤيته الفلسفية والفنيّة. ونجد في مواقع عديدة من نصوص أخرى تعبيراً بصريح العبارة عن هذا الرأي:

أ- في شذرة من الشذرات التي نشرت بعد وفاته، مؤرخة كالآتي: نيس في ٢٥ نوفمبر ١٨٨٧ نقرأ: «إن *بارسيفال* فاغنر كان قبل كل شيء، وفي مجمله ضربا من الانحدار بذوقه إلى مستوى الغرائز الكاثوليكية لزوجته، ابنة لِيست... وهو في آخر المطاف تعبير عن ذلك الجبن الأبدي للرجل أمام «الأنثى الخالدة». ويحق لنا هنا أن نتساءل إن لم يكن الفساد الذي ظل يطال كبار الفنانين إلى حد الآن متأتيا من تأثير المولّهات بهم؟..» (دفتر W II 3 الشذرة ٣٠٨)

ب- في «هذا هو الإنسان»؛ لِم أنا على هذا القدر من الحكمة، الفقرة الثالثة: «السيّدة كوزيما فاغنر هي الطبيعة الأكثر نبلاً وسموّاً على الإطلاق، وكي لا أقصّر في الكلام، أقول أيضاً أنّ ريتشارد فاغنر الذي يعتبر أقرب الناس إليّ ... والبقيّة أدعها للصمت (Der Rest ist Schweigen)

البقية دعاها نيتشه للصمت في ذلك الكتاب، لكن المسودات المسجلة في دفاتر الشذرات والخواطر ومخطوطات الرسائل (دفتر N VIII 11) لم تصمت عن تلك «البقية»، حيث نقرأ الآتي: «السيّدة كوزيما هي المرأة الوحيدة ذات الأناقة الرفيعة من بين كل من عرفت من النساء؛ لكنني لا أغفر لها أنها *أفسدت* فاغنر.»(م)

ج- هناك أيضاً مسودة رسالة موجهة إلى كوزيما فاغنر، (ربما لم توجه لها حسب ما يرد في تعليقات مونتي وكوليناري)، غير انها موجودة في دفتر مسودات «قضية فاغنر». والرسالة على ما يبدو رد على هجوم علني من كوزيما على نيتشه جاءت تحت هذا العنوان: «رد على رسالة غاية في الوديّة من أرملة فاغنر: لقد شرّفتموني بمهاجمتي علنا على إثر صدور مؤلف يكشف *للمرة الأولى من هو فاغنر*. بل إنكم حاولتم أيضاً أن تقدموا توضيحا عنّي، وعمّن أكون. وإنني لأدرك جيدا ما الذي يجعلني أكون في موضع ليس في صالحي: فأنا على قدر هائل من الحقّ، وهناك قدر هائل من العقل، ومن الشمس إلى جانبي، كيما يحق *لي* أن أدخل في صراع ضمن هذه المعادلة- . من ذا الذي يعرفني؟ -السيدة كوزيما هي آخر من يمكنه أن يدعي ذلك. ومن يعرف فاغنر؟ لا أحد غيري أنا، وكذلك السيدة كوزيما، التي تعرف أنني على حق... إنها تعرف أن الخصم على حق،- وفي هذه الحالة أراني أعترف لكم بكل شيء: في مثل هذه الأوضاع تفقد المرأة بهاءها، بل وعقلها تقريبا... وهنا لا يكون المرء غير محق إذا ما لاذ بالصمت ... Si tacuisses, Cosima mansisses (لو صمتِّ، لبقيتِ كوزيما؛ أو بما معناه: لبقينا على احترامنا السابق لكِ-المترجم-)... تعلمين جيدا مدى معرفتي بالتأثير الذي كان لك على فاغنر، وكم أكن من احتقار لهذا التأثير... لقد ولّيتكم، أنت وفاغنر ظهري، عندما انطلق قطار الأباطيل... عندما تغدو لابنة لِيست مساغ لأن تكون لها كلمتها في مسائل الثقافة، بل وحتى في مسائل الدين، عندها أغدو بلا رحمة... مع عبارات المودة المناسبة لواقع الأوضاع.»

(٨) يعتمد نيتشه في هذه الفقرة على ما ورد في كتاب فيكتور هيهن (Viktor Hehn, *Gedanken über Goethe* - Berlin, 1887)، خاصة الفصل الذي يحمل عنوان «غوته والجمهور». ويذكر كوللي ومونتيناري في تعليقاتهما أن نيتشه قرأ هذا

الكتاب ربيع سنة ١٨٨٨ وسجل عدة مقاطع منه في دفاتره. ونقرأ في الصفحة ١٣٩ : «إن النساء اليهوديات وحدهن اللاتي كن أقل قسوة على غوته، والوحيدات اللاتي كان لهم حدس بعظمته ، لا الإبداعية فقط، بل الأخلاقية أيضاً: كنّ أكثر ذكاء فطريا من شقراوات مقاطعة ساكس الطيبات والودودات، لكنهن محدودات على نحو تقليدي محافظ.»

(٩) Priap أو Priapus من الميثولوجيا الإغريقية والرومانية، هو ابن أفروديت وديونيزوس، وكان إله الحدائق والبساتين والملذّات الشبقية. كما كان يرعى خصب الحقول وازدهار الماشية. وقد أصبح في روما رمزا للرغبة الجنسية. وكانت الاحتفالات السنوية التي تقام له فرصة لإطلاق العنان لكل ضروب الشطط. وبريابوس كان بشعا ولديه عضو ذكري ضخم، فكان بذلك طوطم القضيب الذكري. (م)

(١٠) Barthold Georg Niebuhr مؤرخ وعالم فيلولوجي مختص في التاريخ الروماني القديم. من مؤسسي حركة «علم التاريخ الفيلولوجي النقدي» die philologisch-kritische Geschichtswissenschaft كما كان مفكرا سياسيا أبهر الشباب الألماني في عصره وغدا له تأثير كبير على أوساط الحركة القومية الألمانية. (م)

(١١) ترد عبارة «الروح الملوّثة» في رسالة لفريدريش هاينرش جاكوبي يذكرها فيكتور هيهن. أنظر الهامش ٧

(١٢) البيت الأخير الذي يختتم به الكوروس (Chorus mysticus) مسرحية *فاوست* ٢. ليوهان فولفغانغ غوته «والأنثى الخالدة ترفعنا إلى/الأعالي»

والمقصود بالارتفاع هنا هو ارتفاع روحاني: ضرب من خلاص الروح، كما تدل عليه هذه الأبيات:

Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichnis;
Das Unzulängliche,
Hier wird's Ereignis;
Das Unbeschreibliche,
Hier ist's getan;

Das Ewig-Weibliche

Zieht uns hinan.

كل ما هو عابر

ليس سوى استعارة؛

كل ناقص يغدو هنا منجَزاً؛

وما لا تتسع له العبارة،

يكون هنا فعلاً؛ الأنثى الخالدة ترفعنا إلى الأعالي.

«الأنثى الخالدة» لدى غوته تتجاوز المجال المحدود للمرأة ، إنه مبدأ الأنوثة الكوني السرمدي. وبالتالي فإن استناد نيتشه على هذا البيت (بيت الاختتام) من فاوست يبدو لي تعسفيّا، وفي غير محلّه. (م)

(١٣) من رسالة لغوته بتاريخ ٢٠ أكتوبر ١٨٣١ موجهة إلى تسلْتزْ Zelter عن ف. شليغل، حسب ما يرد لدى Hehn . أنظر الهامش رقم ٨

(١٤) في هذا الموضع، نقرأ في دفتر المسودات W II 3,8 : «القداسة محض سوء فهم؛ والفيلسوف ينفي القديسين وأصحاب الكرامات. لكنه سوء فهم يحق لكل ماهو رعاع وأنثى: إنه المستوى الوحيد من الحقيقة ومن الحكمة الذي يستطيع أن يطاله نظره.»

(١٥) شوبنهاور، «العالم كإرادة وتمثل» Die Welt als Wille und Vorstellung, 1, 384 f §59: «وبالمناسبة، لا يمكنني إلا أن أوضح هنا بأن التفاؤل... لا يبدو لي لغوا لا مسوّغ له فحسب، بل كذلك طريقة تفكير دنيئة، واستهزاء قاسٍ بآلام البشرية التي يعجز عنها الوصف.»

(١٦) عبارة إنجيلية: متّى؛ الإصحاح الخامس-٣: «طوبى للمساكين بالروح، لأن لهم ملكوت السماوات.» (م)

(١٧) استعارة من الأناجيل. متّى: الإصحاح التاسع عشر؛١٣-١٤ : «حينئذ قدّم إليه أولاد كي يضع يديه عليهم ويصلي، فانتهرهم التلاميذ. أما يسوع فقال دعوا الأولاد يأتون إليّ ولا تمنعوهم لأنّ لمثل هؤلاء ملكوت السماوات.»/ وكذلك في مرقس: ١٠/ ١٣-١٥، ولوقا: ١٨/١٥-١٧) (م).

(١٨) أليساندرو كونت كاغليوسترو هو الإسم المستعار لجوزيبي بالزامو (١٧٤٣-

١٧٩٥) عرّاف إيطالي، ألخيميائي ومغامر. وكان على موهبة كبرى في فن الشعبذة والدجل جعلته ينجح في إغواء عدداكبير من الشخصيات الهامة وذات السلطة في عصره. (م)
في تعليقات كولي ومونتيناري نقرأ أن كارل غوتسوف سبق أن قارن فاغنر بكاغليوسترو. أما نيتشه فقد استعمل هذا اللقب لأول مرة في «العلم المرح» وفي رسالة إلى بيتر غاست بتاريخ ٢٥ جويلية ١٨٨٢ وفي مسودة رسالة إلى مالفيدا فون مايزنبورغ تعود إلى نفس الفترة.

(١٩) مقولة لهوراس: المهاجي Satire I, 9,44

(٢٠) إشارة إلى نظرية فاغنر عن «اللحن اللامتناهي» (م)

(٢١) نشرت مقالة «الدين والفن» أول مرة في صحيفة «ورقات بايرويت» (Bayreuther Blüttern)، ثم مع نص «بارسيفال» إلى جانب نصوص أخرى من السنوات السابقة داخل كتاب يحمل عنوان «Richard Wagner PARSIFAL, ein Bühnenfestspiel und andere Schriften und Dichtungen", Leipzig». يكتب فاغنر في الصفحة ٣٢٢: «أتريدون تأسيس ديانة؟» يمكن أن يسأل الناس كاتب هذه النصوص. «ونقرأ قبلها بقليل في الصفحة ٣٢١»... إننا نحدس، بل نشعر بذلك ونرى، أن عالم الإرادة هذا، الذي يبدو كما لو أنه حتمي، إنما هو مجرد حالة عابرة سرعان ما تضمحل أمام هذه القناعة: «أعرف أن مخلّصي حيّ!» وفي الصفحة ٢٨٩ إلماحا إلى نيتشه في معرض كلامه عن «المفكرين الأحرار»، الذين لا يريدون الاعتقاد في الخطيئة الأصلية.

(٢٢) أنظر بول بورجيه/ Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine,* Paris1883,I, 25: «القانون نفسه هو الذي يتحكم في تطور وتدهور ذلك الجسد الآخر الذي هو اللغة. وأسلوب الانحطاط هو ذلك الذي تتفكك فيه وحدة الكتاب ليفسح المجال إلى استقلال الصفحة، والصفحة تتفكك لتفسح المجال لاستقلال الجملة، والجملة تتفكك لصالح استقلال الكلمة.» وأول من أشار إلى استناد نيتشه إلى هذا المرجع هو فيلهلم فايغند (Wilhelm Weigand:*F.Nietzsche. Ein psychologischer Versuch,* M?nchen 1893)

(٢٣) نجد في شذرات «التركة» التي صدرت بعد وفاة نيتشه (المجلد الثامن من طبعة

الدراسات النقدية الشذرة ٣٠ /٥٠)، أنه يكتب قبل عشر سنوات (١٨٧٨) ما يلي: «فن فاغنر معَدّاً لحسيري النظر-قرب لصيق ضروري (منمنمة)، ولطويل النظر أيضاً. أما لذي البصر العادي فلا».

(٢٤) نقرأ في هذا الموضع من المسودات («تحت شفرة» W II 7, 77) ... والبقية كلها تمثيل، تزوير، إو إن أردنا موسيقى لـ («البلهى والأغبياء») لجمهور «العامّة».

(٢٥) في شذرات التركة من المجلد ١٣ / ١١]٣٢٣[: «ينوّم السيدات الصغيرات ذوات المزاج الروحاني-الإيروطيقي بموسيقاه التي تجعلهن يشعرن حتى النخاع بأنهن في حضرة عقل منوّم. لنلاحظ كيف تفعل مقدمة لوهنغرين مفعولها الفزيزلوجي عليهن وما يحدثه من إفرازات و...».

(٢٦) من رسالة إلى بيتر غاست بتاريخ ٢١ جانفي ١٨٨٧ حول مقدمة بارسيفال: «هل كان لرسام، أيّ رسام أن يصوّر نظرة ملؤها الكآبة العاشقة كتلك التي يصورها فاغنر في الإيقاعات الأخيرة من مقدمته.؟»

(٢٧) من شذرات التركة W II 7,77، من بين ما جاء في المسودة: «في سنوات شبابي كانت الثقافة الراقية لمندلْسون هي المسيطرة: من تلك الثقافة تعلمنا الحذر تجاه كل فجاجة وغرور في مسائل الموسيقى والموسيقيين»... غير أننا نحن الألمان، لم تكن لدينا أية فكرة عن أنّ للموسيقى أيضاً ممثليها (المسرحيين)... وإذا ما انسقنا تدريجيا -كل ذلك الانسياق التدريجي للأسف!- إلى فاغنر فلأنه ألهمنا ثقة في وسائله عندما بدا لنا **أقلّ تمثيلا**. لقد كان ذلك سذاجة من جهتنا: وفي الحقيقة كان فاغنر قد أصبح ممثلا أكثر براعة!... وكل ما في الأمر أنه خدعنا بصفة أفضل مما كان يفعل من قبل.

(٢٨) فرنسوا جوزيف تالما ممثل فرنسي شهير من القرن الثامن عشر (م)

(٢٩) نجد في المسودات W II 7,83 صياغة مختلفة قليلا لهذه الجملة: «*الريسيتاتيفو*» (المنغّم) الفاغنري *troppo secco* (جافّ أكثر مما ينبغي) حينا، *troppo bagnato* (سائل أكثر مما ينبغي) حينا آخر.

(٣٠) إشارة إلى استدعاء فوتان لـ«إيردا» في بداية الفصل الثالث من سيغفريد. و«إيردا» التي تعني «الأرض» في اللغة الألمانية القديمة يستدعيها فاغنر من ميثولوجيا شعوب الشمال الأوروبي القديمة، وهي ربة الأرض المسماة لديهم Jörd

(وبصفة أدق يستعيرها من كتاب «الميثولوجيا الألمانية»، فصل«الربّات» للإخوة غريم).

(٣١) إشارة إلى *صالامبو* (ابنة أميلكار) بطلة رواية لفلوبير تحمل نفس الإسم (م)

(٣٢) هذه المقولة لفاغنر يقتطعها نيتشه من مقالة لهذا الأخير بعنوان «الدين والفن». وقد نقلها قبل ذلك في رسالة إلى بيتر غاست بتاريخ ١٧ جويلية ١٨٨٨.

(٣٣) أنظر نص «بلاغ إلى أصدقائي» (*Mitteilung an meine Freunde*) بقلم ريشارد فاغنر: «إلزا هي العنصر اللاشعوري اللاإرادي الذي يطمح الكيان الواعي والإرادي للوهنغرين إلى الخلاص من خلاله... إلزا، الأنثى، - الأنثى التي كنت لا أفهمها، والتي صرت أفهمها الآن-، هذا التجسد الأكثر ضرورة للتلقائية الحسية الأكثر نقاء، هي التي جعلت مني ثوريا كاملا. كانت روح الشعب، التي كنت، أنا أيضاً وكفنّان، أهفو إليها من أجل خلاصي.» (*Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig, 1872, IV).

(٣٤) Wotan إحدى شخصيات فاغنر في رباعية نيبلونغن. ويستحضره من الميثولوجيا الجرمانية القديمة التي نقلته بدورها عن الإله **أودين** (Odin) في ميثولوجيا شعوب الشمال الأوروبي. وكان يمثل لديهم أب الآلهة، وإله الحرب والموتى والسحر، وكانت له صفات من خصائص الجنّ والشياطين أيضاً. (م)

(٣٥) يشير مصطلح الأيانم الألقيونية Alkyon لدى الإغريق القدامى إلى فترة زمنية من بداية الشتاء (أسبوعان من شهر ديسمبر)، يكون الطقس فيها في حالة جيدة، مشمساً والبحر هادئاً وملائماً للملاحة.
ويستعمل نيتشه هذا المصطلح للتعبير عن نقاء الروح وسكينتها، ونجده يستعمله في «هكذا تكلم زرادشت» كصورة للهدوء والسكينة، والبهجة أيضاً. (م)

(٣٦) غيورغ فريدريش برنهارد ريمان Georg Friedrich Bernhard Riemann (1826-1866) عالم رياضيات ألماني تنوعت بحوثه العلمية لتشمل الفيزياء (أو الرياضيات الفيزيائية) والفلسفة الطبيعية.

(٣٧) «أداء الجملة» هو المرادف الذي يقترحه «المعجم الموحد لمصطلحات الموسيقى» (سلسلة المعاجم الموحدة. المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم). و«فن تأليف الجملة الموسيقية» هو المرادف الذي يقترحه قاموس سهيل ادريس.

في الأنكليزية Phrasing وفي اللغة الفرنسية Phrasé المشتقة من phraser التي تعني التحذلق في الكلام، والتكلّف، ومنها phraseologie وتعني كلمات رنانة فارغة. من هنا يمكننا أن نفهم التحفظ، بل الاستنكار الذي يبديه نيتشه تجاه هذه العبارة. (م)

(٣٨) هناك تحوير أجراه نيتشه على هذا العنوان. ففي المسودات W II 7,57 نقرأ الآتي: «إن الجدية القصوى للكلمات الأخيرة تسمح لي بإضافة بعض مقاطع من نص لم ينشر بعد: «*ريشارد فاغنر مدحوضا بالفزيولوجيا*».

(٣٩) في رسالة إلى بيتر غاست بتاريخ ٢٥ جويلية ١٨٨٢ يكتب نيتشه: «ذهبت يوم الأحد إلى ناونبورغ كي أهيء أختي قليلا لبارسيفال. قلت لها: «أختي العزيزة، إنها بالضبط تلك الموسيقى التي كنت أؤلفها وأنا طفل، عندما كنت أنجز أناشيدي الدينية.» ثم بحثت عن تلك الشذرات الموسيقية القديمة، ثم قمت بعزفها بعد تلك السنوات العديدة من الانقطاع عنها: ووجدت أن تماهي *الأجواء والتعبيرات* مع بارسيفال على نحو مذهل! بل إن بعض المقاطع من »«موت الملوك» مثلاً قد بدت لنا معاً على قدر من التأثير يفوق كل ما عرفناه في *بارسيفال*، لكنها كانت مع ذلك «بارسيفالية» تماما! وإنني لأعترف: بذعر حقيقي وجدتني أدرك من جديد كم كنت قريباً على نحو حميم من فاغنر.»

(٤٠) Klingsor (أو Klinschor) هو الساحر والدوق في الملحمة الشعرية الجرمانية من العصر الوسيط التي تحمل إسم بارسيفال. وهو شخصية الساحر في بارسيفال فاغنر. (م)

(٤١) Beyreuth: bereits bereut هكذا تأتي الجملة في النص الأصلي، وللأسف يستحيل إيصال التلاعب اللفظي (المحبب لنيتشه)في استعمال عبارات بايروريت، والندم، وبسرعة، التي تشكل جناساً في اللغة الألمانية لا تستطيع الترجمة أن تعكسه! يبدو أن هذا التلغراف الشهير قد أرسله باول لينداو (مؤلف مسرحي وصحفي ألماني). لكننا نجد أيضاً شيئاً قريبا من هذا في رسالة من نيتشه إلى أخته من بايرويت: «أكاد أقول إنني بدأت أشعر بالندم! حالة بائسة إلى حد الآن. صداع منذ يوم الأحد ظهرا حتى الإثنين مساء، واليوم، إنهاك تام. لا أستطيع حتى أن أمسك بالقلم.»

(٤٢) «*هيا بنا إلى كريت!*» نداء الكوروس الشهير في أوبرا «**هيلين الجميلة**» لللمؤلف الموسيقي والعازف جاك أوفنباخ

(٤٣) إسم من ابتكار نيتشه ملفّق على ما يبدو من Rhinoceros (وحيد القرن، مع تلميح ضمني إلى نهر الراين في الجزء الأول من الكلمة: Rhin) وPhylloxera، وفيه إشارة إلى طاعون العنب الذي تسبب فيه انتشار حشرة ضئيلة فاتكة تسمى بهذا الإسم ، وقد دمر ذلك الطاعون الشهير مزارع العنب الأوروبية سنة ١٨٧٠.

(٤٤) Die Königin von Saba أوبرا من أربعة فصول للمؤلف الموسيقي النمساوي كارل غولدمارك (١٨٣٠-١٩١٥) (م)

(٤٥) نجد هذه المقارنة في نصوص أخرى لنيتشه ويعبر عنها بصفة أوضح في «نقيض المسيح»، حيث يسوع ليس في نظر نيتشه غير صورة أخرى لـ«الأبله» في رواية دوستويفسكي التي تحمل نفس الإسم. (م)

(٤٦) أنظر غوته في «المهجيات الفينيسية»: «أستطيع أن أتحمل الكثير/. لي صبر على الأشياء الكريهة/ بقلب ثابت، كما أوصاني ربٌّ بذلك/. غير أن أشياء قليلة لها عليّ فعل سمٍّ وأفاعٍ،/ أربعة: دخان التبغ، البعوض، والثوم، والصليب.»

(٤٧) إشارة (ساخرة من فاغنر) إلى إنجيل يوحنا ، الإصحاح الأول؛ ١٤ : «والكلمةُ صارَ جسداً وحلّ بيننا...»

نيتشه ضد فاغنر

وثائق خبير نفساني

توطئة[١]

الفصول الآتية قد تم اختيارها كلها من كتابات سابقة[٢]، ليس دون حذر، - البعض منها يعود إلى سنة ١٨٧٧ - مع مزيد تدقيق هنا وهناك، ومع اختصار على الأخص. وبقراءتها متتاليةً لن تدع أي مجال للشك في ما يتعلق بريشارد فاغنر، كما في ما يتعلق بي: نحن نقيضان. كما أن القارئ سيفهم شيئاً آخر أيضاً من خلالها: أن هذا النص مقاربة موجهة للخبراء النفسانيين، لكن ليس للألمان... لي قرائي في كل مكان؛ في فيينا، وسان بطرسبرج، في كوبنهاغن وستوكهولم، في باريس ونيويورك - لكن لا قراء لي في البلاد الأوروبية المسطحة المسماة ألمانيا... وربما تكون لي كلمة أريد أن أهمس بها للسادة الإيطاليين الذين أحبهم أيضاً، بقدر ما. . . quousque tandem, Crispi[*] فيما يخص الحلف الثلاثي:

(*) إلى متى يا كريسبي...؟ والعبارة مقتبسة عن عبارة لاتينية شهيرة من عصر=

مع الرايش لا يمكن لشعب ذكي أن يعقد غير زيجة لامتكافئة...(*)

فريدريش نيتشه

تورينو، عيد الميلاد (المسيحي) ١٨٨٨

=الإمبراطورية الرومانية هي *Quo usque tandem abutere, Catilina, patientia nostra?* ومعناها: إلى متى ستظل تستهتر بصبرنا يا كاتالينا؟ ونيتشه يتجه بها في هذا الموضع إلى فرانسيسكو كريسبي رئيس الوزراء اللإيطالي لذلك الزمن الذي كان حليفا للرايش الألماني ويدعو بحماس إلى سياسة استعمارية.

(*) بالفرنسية في النص الأصلي: *mésalliance*

حيث أبدي إعجابي(٣)

أعتقد أن الفنانين غالبا ما لا يعرفون أي شيء يتقنون على أفضل وجه؛ إنهم على قدر مشط من الغرور يعميهم عن ذلك. كل اهتمامهم يبدو متجها نحو شيء أكثر طموحا من تلك النباتات الصغيرة، تلك التي تنمو جديدة، نادرة، جميلة وعلى غاية الكمال فوق أرضهم. وهم في نهاية الأمر يبخّسون ما ينبت في حديقتهم ومزرعتهم؛ ومحبتهم غالبا ما تكون غير متكافئة مع ذكائهم. وهذا موسيقي يمتاز عن أي موسيقيّ آخر ببراعته في استخراج ألحان من عالم الأرواح المتألمة والمقهورة والمعذبة، وعلى منح صوت حتى للشقاء الأخرس. ما من أحد يمكن أن يضاهيه في رسم ألوان أواخر الخريف، وتصوير السعادة المؤثرة لمتع اللحظات الأخيرة، القصيرة والعابرة. كما أنه يجد دوماً صوتاً لكل ليل بهيم للروح، قاتمٍ، غامضٍ مخيفٍ، حيث الأسباب والنتائج تبدو غير منقادة لأي قانون أو ترابط، وفي كل لحظة هناك شيء يمكن أن يطلع «من عدم». وبأكثر نجاح من أي شخص آخر يستطيع أن ينهل من قاع

قدح السعادة الإنسانية، وبالتالي من ثمالة الكأس التي أفرغت من شرابها، حيث تمتزج الآن القطرات المقززة والأكثر مرارة مع آخر قطرات عذبة. وهو عارف بالحركة المتعَبة المتلكئة للروح التي لم تعد قادرة على القفز والطيران، بل حتى على المشي أيضا؛ وله تلك النظرة الغائمة الجفولة للألم المخفيّ، للفهم دون سلوان، والوداع دون اعتراف. وهو يفوق كل من عداه، كأورفيّو[٤] كل بؤس خفي. بل كان أول من أقحم في مجال الفن عددا من الأشياء من تلك التي كانت تعد حتى ذلك الحين مما يتعذّر على التعبير، أو هي غير جديرة بالفن؛ أفعال التمرد الساخر المستهتر التي لا يقدر عليها غير من بلغ حدا أقصى من الألم، وكذلك بعض من الأشياء الصغيرة والمكروسكوبية للروح، التي تمثل ما يشبه حراشف لطبيعتها البرمائية. أجل، إنه *الخبير البارع* في كل ما هو متناهي الصغر. غير أنه لا يريد أن يكون كذلك! فطبعه يفضل على العكس من ذلك الفضاءات الشاسعة والجداريّات الفسيحة الجسورة! وهو لا يدرك أن لروحه ذوقاً آخر وميلاً مختلفاً - منظور مناقض - وأنه يفضل أن يظل قابعا بصمت في الزوايا المعتمة للبنايات المتداعية: وهناك، متخفيّاً، خفيّاً عن نفسه، يرسم روائعه الحقيقية، وهي كلها مقتضبة جداً، لا تتجاوز في معظمها وحدة صوتية إيقاعية (takt) واحدة؛ هناك يغدو جيّداً، كبيراً وكاملاً - ربما هناك فقط. وفاغنر رجل قد عرف معاناة عميقة؛ ذلك هو **تفوقه**

على غيره من الموسيقيين- . إنني أحترم فاغنر هناك، حيث يجعل من نفسه مادة موسيقيّة.

حيث أكون معترضاً(٥)

ذلك لا يعني أنني أعتبر تلك الموسيقى صحيّة، وبصفة أقل هناك بالذات حيث تتكلم عن فاغنر. واعتراضاتي على موسيقى فاغنر هي اعتراضات فزيولوجية: فلِمَ يكون علي إذًا أن أقدمها تحت قناع من مقولات إستطيقية؟ والإستطيقا ليست بالنهاية شيئاً آخر غير فزيولوجيا تطبيقية. و«واقع الأمر عندي»، «واقعي الحقيقي الصغير» (mon petit fait vrai)(*) هو أنني أكف عن التنفس بسهولة، حالما تشرع هذه الموسيقى في ممارسة تأثيرها عليّ؛ وأن قدمي سرعان ما يتملكها الغضب والتمرّد عليها: قدمي في حاجة إلى إيقاع، إلى رقص، إلى مشية، - فالمشية القيصرية في موسيقى فاغنر لا تجعل حتى القيصر الألماني الشاب قادرا على المشي - ، قدمي تطلب من الموسيقى نشوة في المقام الأول، تلك النشوة التي نجدها في المشية الجيّدة، في الخطوة الموقّعة، في الرقص. لكن،

(*) بالفرنسية في النص الأصلي.

ألا تحتج معدتي أيضا؟ وقلبي؟ والدورة الدموية في جسدي؟ ألا تتعكر أمعائي؟ ألا تصيب حنجرتي البحّة دون شعور مني؟ لكي أستمع إلى فاغنر لابد لي من حبوب جيرودال[٦]... وهكذا أجدني أتساءل: ما الذي يريده جسدي بكليته من الموسيقى بالنهاية؟ ذلك أنه ما من روح هناك... أظن أنه يريد *شيئاً* يريح: كما لو أن كل الوظائف الحيوانية تريد إيقاعات خفيفة، جريئة، مرحة وواثقة تشحذ جذوتها وتنشطها؛ وكما لو أن الحياة المرهَقة بعبئها الرصاصي تريد ألحاناً رقيقة، عذبة وخفيفة تخلصها من ثقلها. كآبتي تنشد راحتها في المخابئ والأعماق القصية *للكمال*: ذلك هو ما يجعلني في حاجة إلى موسيقى. لكن فاغنر يجعل المرء مريضاً. أي شأن لي ***أنا*** في المسرح؟ في تشنجات انخطافاته «الأخلاقية» التي يجد فيها الشعب رضاه - ومن تُراه ليس بـ«شعب بالنهاية»! وما الذي يعنيني في كل تلك الحركات المتكلفة للممثلين؟ - وكما ترون، أنا ذو مزاج معادٍ في جوهره للمسرح، وأكنّ للمسرح، ذلك *الفن الجماهيري* بامتياز، أعمق الاحتقار، ذلك الاحتقار الراسخ الذي يكنه له اليوم كل فنّان حقيقي. ***نجاح*** في المسرح؛ ذلك ما يجعل تقديري لشخص يهوي إلى القاع وإلى الأبد؛ أما *عدم نجاح* في المسرح، فذلك يجعلني أرهف السمع وأشرع في إبداء الاحترام... لكن فاغنر كان - إلى جانب فاغنر الآخر الذي ألّف الموسيقى الأكثر تفردا ووحدة - كان أيضاً رجل مسرح في

جوهره وممثلا، والمقلّد الإيمائي الأكثر حماسا، وذلك حتى كموسيقيّ... ولئن كانت نظريته تقول بأن «الدراما هي الغاية، وليست الموسيقى سوى وسيلة دوما»، فإن *ممارسته* كانت من بدايتها حتى نهايتها عكس ذلك: «الهيأة هي الغاية لديه، والدراما، كما الموسيقى ليست سوى وسيلة دوما». الموسيقى كوسيلة لتوضيح وتدعيم واستبطان الحركة الدرامية، وخدمة الغاية الاستعراضية للمثل؛ وليست الدراما الفاغنرية في مجملها سوى تعلّة لهيئات ظهور مهمّة! كانت له إلى جانب غرائزه الأخرى غرائز سيطرةِ مطلقة لممثل كبير؛ وذلك، كما قلنا آنفا، كموسيقيّ أيضاً. وقد أوضحت ذلك ذات مرة ليس دون *جهد* لفاغنري قحّ - الفاغنري والوضوح! - ولن أضيف شيئاً حول هذا الأمر. ولقد كانت لي أسباب كي أضيف: «لتكونوا ولو على شيء قليل من الصدق مع أنفسكم! فنحن لسنا في بايرويت. في بايروريت لا يكون المرء صادقا إلا ككتلة جماهيرية؛ كفرد يكذب المرء، ويكذب على نفسه. يترك المرء شخصيته في البيت عندما يذهب إلى بايرويت، ويتخلى المرء عن لسانه واختياره، عن ذوقه، وحتى عن شجاعته، تلك التي تكون له في بيته، ويمارسها ضد الدنيا والعالمين وهو بين جدران بيته. ما من أحد يأتي إلى المسرح مسلّحاً بحسه الفنيّ المرهف، وأقل من الجميع الفنان الذي يتعاطى النشاط المسرحي؛ - الغائب الكبير هناك هي الوحدة؛ وكل كاملٍ

لا يحتمل وجود شهود... في المسرح يصبح الأفراد شعباً، قطيعاً، امرأة، فرّيسيًّا، صوتاً ناخباً، مستشاراً بلدياً، غبيًّا، *خاغنريًّا*: هناك يخضع الوعي الفردي والأكثر فرديّة إلى سحر التسوية الذي تمارسه الكثرة، هناك يكون الحكم للجار، هناك يصير المرء جاراً[٧]...»

فاصلة Intermezzo(8)

كلمة إضافية أريد أن أقولها لأصحاب الآذان المصطفاة: ما الذي أريده في الحقيقة من الموسيقى؟ أن تكون بهيجة وعميقة، مثل ظهيرة من شهر أكتوبر. أن تكون شخصيّة، مرحة، أنثى صغيرة لذيذة ذات كيْد ودلال... وإنني لن أقبل أبدا بفكرة أن يكون بإمكان ألماني أن يعرف أي شيء هي الموسيقى. والذين يسمونهم موسيقيين ألمان، أعني كبارهم، هم *أجانب*، سلافيون، كرواتيون، إيطاليون، هولنديون - أو يهود؛ أو في حالات أخرى ألمان من الجنس المتين: من الألمان *المنقرضين*، مثل هاينرش شوتز، باخ وهاندل. أما أنا فمازلت بولونيا بما فيه الكفاية كي أضحّي من أجل شوبان بكل ما تبقى من الموسيقى: سأستثني مع ذلك رعوية زيغفريد *Siegfried-Idyll* لفاغنر، وربما لِيسْت أيضاً الذي يفوق الجميع بنبرته الأركسترية الراقية، وبالأخير كل ما نشأ وترعرع في ما وراء جبال الآلب - أعني من *هذه الجهة*(*) .. ولا أراني أستطيع

(*) «ماوراء الألب» يعني بها إيطاليا (منظورا إليها من ألمانيا)، لكن، وبما أنه كان=

أن أستغني في يوم ما عن روسيني، وأقل منه بييترو غاستي، مايسترو فينيسيا بالنسبة لي. وعندما أقول ماوراء الآلب، فأنا أتكلم عن فينيسيا فقط. وعندما أبحث عن كلمة أخرى لتسمية الموسيقى، أراني لا أجد غير عبارة فينيسيا. ما من فرق عندي بين الدموع والموسيقى؛ ولا أستطيع أن أتمثل السعادة أي: الجنوب، من دون قشعريرة الخشية.(٩)

واقفٌ إلى الجسرِ
في المساءِ الملتحفِ بالظلال.
من البعيدِ تتناهى أغنيةٌ إليّ؛
قطرات ذهبيّة تنساب
فوق السطح المرتعش للماء .
زوارقَ، أضواء، وموسيقى
سكْرى تسبح باتجاه الغروب...

روحي صوت كمانٍ،

=يحرر هذا النص وهو مقيم في مدينة تورينو الإيطالية، يستدرك موضّحا: «من هذه الجهة»... ربما يريد أن يلعب على هذا الغموض فيما يتعلق بالجهة، أو الناحية التي يرغب في الانتماء إليها، كما ستبين ذلك الجمل اللاحقة.

في السر تعزف لنفسها

أنشودة جندوليٍّ بتأثرٍ خفيّ،

مرتعشةً بغبطة زاهيةِ الألوان.

- هل من أحدٍ كان يستمع إليها؟

فاغنر كخطر

١

يمكننا أن نكوّن لأنفسنا فكرة واضحة عن الغرض التي يُسعى إليه من خلال الموسيقى الحديثة، والذي يعبر عنه اليوم بعبارة قوية وغير دقيقة هي «النغمة اللامتناهية»، وذلك بأن نتصور أنفسنا نلج البحر ثم نشرع في فقدان الأرض الصلبة تحت قدمينا، إلى أن ينتهي بنا المطاف إلى تسليم أنفسنا لمشيئة العناصر: ولن يكون أمامنا بعدها سوى *أن* نسبح. بينما الموسيقى القديمة تلقي بنا داخل حركةٍ أخرى بإيقاع منتظم، رشيق، أو احتفاليّ، أو متّقد، أكثر سرعة، ثم أكثر بطءًا؛ شيءٍ آخر: إنه *الرقص*. والوزن الملائم هنا، الالتزام بوحدات زمنية محددة ودرجات بعينها من القوة يفرض على روح المستمع تدرجا متواصلا في *الاتزان*. على أساسٍ من هذه المقابلة بين التيار البارد المتأتي من الرزانة، والأنفاس الحارة للحماس يتكوّن سحر كل موسيقى جيّدة. أما ريشارد فاغنر فكان يريد نوعا آخر من الحركة[١٠]، وقد ألقى عرض الحائط بالشروط

الفزيولوجية للموسيقى القائمة حتى ذلك الحين. السباحة والتحليق، والكف عن المشي والرقص... وبهذا ربما نكون قد قلنا الكلمة الفصل! فـ«النغمة اللامتناهية» تريد بالفعل كسر كل تناسب وانتظام في الزمن والطاقة، بل لا تتردد في السخرية منها أيضاً؛ تجد ثراءها الابتكاري في ما يكون له في أذن متقدمة نسبيا في السن رنين مفارقة إيقاعية وتجديف. سينشأ عن سيادة هذا الذوق وعن محاكاته خطر أكبر مما يمكن أن نتوقع: الفساد الكلي للحس الإيقاعي، و*الفوضى* عوضا عن الإيقاع... ويبلغ الخطر ذروته عندما تغدو مثل هذه الموسيقى أكثر فأكثر استناداً - وعلى نحو أكثر فأكثر حميمية - على مسرَحَة طبيعانية خالصة وفن إيمائي لا يحكمه أي قانون بلاستيكي، غايتها *التأثير*، ولا شيء غير التأثير. . . *expressivo* *التأثير* بأي ثمن والموسيقى في خدمة الهيأة، الموسيقى مسخّرة للهيأة؛ - ***إنها النهاية***...

٢

ماذا؟ أتكون الفضيلة الأسمى للعرض الموسيقي، وكما يعتقد ذلك اليوم على ما يبدو عدد من فناني العرض الموسيقي، هو التوصل بكل ثمن إلى بلوغ ذروة لا يمكن تجاوزها أبدا؟[١١] ألا يكون هذا الأمر، إن نحن طبقناه على موتزارت مثلا، خطيئة حقيقية في حق روح موتزارت، تلك الروح المرحة، الحالمة،

الرقيقة والعاشقة لموتزارت الذي لم يكن لحسن الحظ ألمانيا، وجديته من ذلك النوع الذهبي الخيّر العطوف، **لا** جديّة بورجوازي ألماني مستقيم سطحي، كي لا نتكلم عن جدية «الضيف المتكلّف»... أم تراكم تعتقدون أن *كل* موسيقى هي موسيقى «ضيف متكلّف»، و*كل* موسيقى لابد أن تكون شبحا ينبثق فجأة من الحائط، وأن تهز المستمع هزّا تتلوى له الأمعاء؟ - هكذا فقط تفعل الموسيقى فعلها؟! لكن على من ستمارس فعلها هذا؟ على أولئك الذين لا يحق لفنان رفيع *الشأن* أبداً أن يفعل فيهم؛ على الجماهير! على عديمي النضج! على المتبلّدين! على المرضى! على السخفاء! على الفاغنريين!

موسيقى لا مستقبل لها[١٢]

من بين كل الفنون التي تنشأ فوق تربة حضارة ما تكون الموسيقى هي آخر نبت يظهر للوجود، ربما يعود ذلك إلى كونها الفن الأكثر حميميّة، وبالتالي لابد أن يكون فصلها هو آخر الفصول؛ - في فصل الخريف ومع ذبول الحضارة التي تنتمي إليها. كان على مسيحية العصر الوسيط أن تنتظر ظهور الموسيقى الهولندية كي تجد روحُها النغمة النهائية المعبرة عنها: فن معمارها الصوتي إذًا هو مولودتها المتأخرة والأخت الشرعية للنمط الغوطي، وشبيهتُه في كل شيء. وكان على المذهب اللوثري أن ينتظر ظهور موسيقى هاندل كي يستطيع أفضل ما في روحه وروح المذاهب المماثلة من ذلك التيار اليهودي الهلفيتي البطولي الذي صنع مجمل حركة الإصلاح، أن يجد بالنهاية صداه الصوتي وصيغة تعبيره الفني؛ كتاب «العهد القديم»، وليس «العهد الجديد» هو الذي صار موسيقى. كما كان على عصر لويس الرابع عشر وفن راسين وكلود لوران أن ينتظر موزارت كي يمنحه النغمة الذهبية

المعبرة عنه. ولم يتسن للقرن الثامن عشر، قرن الأحلام والمُثل المحبَطة والسعادة *العابرة*، أن يعزف نغمته الختامية إلا مع موسيقى بيتهوفن وروسيني. كل موسيقى حقيقية، وكل موسيقى أصيلة هي تغريدة البجع التي تستبق حلول الخريف. ولعل موسيقانا الحديثة أيضاً، أيا كانت سيادة سيطرتها اليوم وتوقها المتجدد إلى السيطرة، ستكون قصيرة العمر حتماً (وليس أمامها غير حيز محدود جداً من الزمن)، إذ هي نابعة عن حضارةٍ أرضيتُها تشهد انهيارا سريعا؛ حضارة *مضمحلّة* عما قريب. حضارة متأسسة على شروط من إحساس مشبع بضرب بعينه من الكاثوليكية، وولع بكيان-وكيان شبحي «قومي» مزعوم. إن استخدام فاغنر للحكايات الشعبية والأغاني القديمة، التي عنّ للحكم المسبق للعلماء أن يرى فيها شيئاً جرمانيا بامتياز - وإننا لنضحك اليوم من هذا الأمر - ، وذلك الإحياء الذي أجراه على الكائنات الفظيعة السكندينافية، في تعطش إلى حسية مأخوذة بنشوة الانخطاف، مع إماتة للجسد وتجرد من الحواس؛ تلك الـ«خذْ وهات» التي يعتمدها فاغنر في التعامل مع المادة والأشكال، والانفعالات والأعصاب تترجم كلها بوضوح عن روح *موسيقاه* أيضاً، إذا ما افترضنا أن هذه الموسيقى نفسها، وككل موسيقى، تستطيع أن تعبر عن نفسها دون لُبس: ذلك أن موسيقى *أنثى*... علينا أن لا ندع أنفسنا ننخدع وننجر إلى الخطأ حول هذا الأمر، بسبب أننا في هذه اللحظة بالذات نعيش ردة فعل

ضمن سياق هو نفسه ردة فعل. فزمن الحروب القومية والاستشهاد بدافع من بابويّة متطرفة، وهذا الجو ذو الطابع الانتقالي بين فصلين، الذي يميز أوروبا اليوم، كل هذا بإمكانه أن يحقق لفن من نوع الفن الفاغنري مجداً سريعا، دون أن يضمن له مستقبلا مع ذلك. والألمان أنفسهم لا مستقبل لهم على أية حال...

نحن الأضداد[١٣]

ربما يتذكر الناس، داخل دائرة أصدقائي على الأقل، أنني اندفعت في البداية نحو هذا العالم الحديث تقودني بعض أخطاء ومبالغة في التقدير، وفي كل الأحوال كإنسان مفعم *آمالا*. وقد رأيت عندها - من يدري بفعل أي نوع من التجارب - في التشاؤم الفلسفي للقرن التاسع عشر مؤشراً على طاقة أعلى في التفكير وحياة ظافرة أكثر ثراء مما كانت تعبر عنه فلسفة هيوم وكنط وهيغل؛ واعتبرت المعرفة التراجيدية أجمل ترف لحضارتنا، والشكل الأروع والأنبل والأكثر خطرا لتبذيرها، لكنه ترف مسموح *لها* به بفضل ما تتمتع به من فائض ثراء. ومن هذا المنطلق أيضاً تأوّلتُ موسيقى فاغنر كتعبير عن قوة روح ديونيزية[١٤]، واعتقدت أنني أسمع من خلالها دمدمة زلازل ستحرر طاقات حياتية قديمة قدم الدهر ظلت منحبسة لقرورن عديدة من الزمن، لامبالياً بما يمكن أن ينجر عن ذلك من زعزعة لمجمل ما يسمى الآن حضارة.

نستطيع أن نرى إذًا في أي شيء قد أخطأت![15] ونرى في الآن نفسه بأي *قربان* تقدمت إلى فاغنر وشوبنهاور: بنفسي...[16]

كل فن، وكل فلسفة يجب أن تعتبر وسيلة علاج وتمتين للحياة الصاعدة، أو للحياة الماضية إلى الانحدار: وكلاهما يفترضان ألماً ومتألّمين. لكن هناك نوعان من المتألمين؛ الذين يتألمون *لفائض* في الطاقة الحياتية، والذين يطلبون فناً ديونيزيًا ورؤية تراجيدية إلى الحياة، في باطنها كما في تجسدها الظاهري؛ وهناك الذين يتألمون عن *فقر وترهّل* في الطاقة الحياتية، والذين يطلبون الراحة، والسكون والسطح الراكد، *أو* النشوة، والصراع، ومخدّر الفنّ والفلسفة. والانتقام من الحياة هو النوع الأكثر شهوانيّة للنشوة بالنسبة لهؤلاء!... وشوبنهاور وفاغنر يستجيبان تماما إلى الحاجة المزدوجة لهذا النوع الأخير؛ فهما ينفيان الحياة، ويفتريان عليها، وبذلك يكوّنان نقيضيْن لي. والأكثر ثراء في الطاقة الحياتية، ديونوزوس ربًا وإنسانا، يمكنه أن يسمح لنفسه، لا بالمشهد الفظيع والمريب فقط، بل بالفعل الفظيع أيضاً وكل ترف التدمير والتفكّك والنفي؛ لديه يبدو الفعل الشرير والعبثي والقبيح مباحاً، تماما كما يبدو مباحاً للطبيعة، وذلك وفقا لفائض في الطاقات المولِّدة والمجدِّدة التي بإمكانها أن تجعل من الصحراء أرض خصبٍ وثراء. وعلى العكس من ذلك سيكون المتألم عن فقر أقصى في الطاقة الحياتية في حاجة غالبا إلى النعومة وسلام الروح والطيبة، وذلك

في التفكير كما في الفعل - أو ما يسمى اليوم إنسانيّة، وإن أمكن إلى إله يكون إلهاً خاصاً بالمرضى، أي *منقذاً*، كما يحتاجون أيضاً إلى المنطق، إلى فهم تجريدي للوجود في متناول الأغبياء والبلهى («المفكرون الأحرار» النموذجيّون، تماما مثل «المثاليين» و«الأرواح الجميلة»، جميعهم منحطون)، وباختصار يحتاجون إلى شيء من الدفء، وتلاصق يبعد عنهم وحشة الخوف، وانغلاق داخل أفق تفاؤل ملائمة *للتبلّد*... هكذا تعلّمت أن أفهم شيئاً فشيئاً أبيقور، نقيض اليوناني الديونيزي، وكذلك المسيحي، الذي هو في الحقيقة نوع من الأبيقوريّ الجديد، الذي لا يفعل وفقا لمقولته الشهيرة «الإيمان *يخلّص*» سوى المضي *أبعد ما* يمكن في اتباع المبدأ المتعويّ، - إلى ما وراء كل استقامة عقلية... وإذا ما كان لي شيء من امتياز عن كل الخبراء النفسانيين، فإن ذلك يتمثل في كوني أتمتع بنظر ثاقب، إزاء مثل هذه *الاستنتاجات* الخطيرة والمورِّطة، التي تُرتكب فيها أغلب الأخطاء؛ الاستدلال على المؤلف من خلال الأثر، وعلى الفاعل من خلال الفعل، ومن خلال المثال على ذلك الذي يكون المثال ضروريًا بالنسبة له، ومن خلال كل طريقة في التفكير والحكم على *الحاجة* المتحكمة فيها في الخفاء. وفي ما يتعلق بالفنانين من كل نوع وصنف أستخدم الآن هذا التمييز الأساسي: هل *الحقد* على الحياة، أم *فائض الثراء* هو الذي يتحول هنا إلى عمل إبداعي؟ لدى غوته مثلاً يكون الثراء هو الذي

يصبح إبداعاً، أما لدى فلوبير فالحقد هو الذي يتحول إلى إبداع: فلوبير كنسخة جديدة من باسكال، لكن كفنان يتخذ قاعدة له هذا الحكم الغريزي: «فلوبير بغيضٌ دوما، والإنسان لاشيء؛ الأثر هو كل شيء»(*)... وكان يعذّب نفسه وهو يكتب، تماما كما كان باسكال يعذب نفسه وهو يفكّر؛ كانا كلاهما يحسان بطريقة غيرانية... ـ «نكران الذات»: مبدأ الانحطاط، إرادة النهاية في الفن، كما في الأخلاق ـ.

(*) بالفرنسية في النص الأصلي: "Flaubert est toujours *haissable*, l'homme n'est rien, *l'oeuvre est tout*"

مكان فاغنر

ما تزال فرنسا حتى الآن مركز الثقافة العقلية المرهفة والمدرسة *الكبرى* للذوق: غير أنه على المرء أن يعرف أين يعثر على «فرنسا الذوق» هذه. فصحيفة Norddeutsche zeitung مثلاً - أو أولئك الذين تمثل لسان حالهم - ترى في الفرنسيين «همجاً»، أما أنا فسأبحث عن الموقع الذي ما يزال في حاجة إلى تحرير «العبيد»، في ذلك الجزء المظلم من الأرض الواقع في المناطق الشمالية لألمانيا... إن الذين ينتمون إلى ***هذا*** الكيان الفرنسي ما زالوا يتحركون طيّ الخفاء: ربما هم فئة قليلة من الذين يتجسد فيهم ويحيا من خلالهم هذا الكيان، وربما ينضاف إليهم عدد من الذين لم يقْو عظمهم بعد، وهم إما قدريّون وقاتمون ومرضى، أو مترقّقون ومتكلفون، منتهى طموحهم أن يغدوا متكلفين؛ غير أنهم يمتلكون كل ما ظل العالم محتفِظا به من أشياء سامية ورفيعة. في فرنسا العقل، التي هي فرنسا التشاؤم أيضاً قد غدا شوبنهاور اليوم في بيته وموطنه، الأمر الذي لم يتحقق له أبدا في ألمانيا: قد ترجم مؤلفه الرئيسي

مرتين إلى حد الآن، وقد جاءت الترجمة الثانية على غاية من الامتياز، حتى أنني صرت أفضل قراءة شوبنهاور بالفرنسية (كان شوبنهاور حادثة صدفوية بين الألمان، تماما كما أمثل أنا أيضاً حادثة صدفوية لديهم؛ فالألمان يفتقرون إلى الأصابع الدقيقة لملامستنا، بل ليست لهم أصابع أصلا؛ للألمان حوافر). كي لا نتكلم عن هاينرش هاينه - *l'adorable Heine*(*) كما يدعوه الناس في باريس - ، الذي أصبح منذ مدة غير قصيرة من الزمن يسري في عروق الشعراء الفرنسيين الأكثر عمقا والأكثر رهافة. من أين لقطيع الأبقار الألماني أن يعرف كيف يتعامل مع النفائس الرفيعة لطبيعة من هذا النوع! أما في ما يتعلق بفاغنر فإنه بإمكاننا أن نلمس بالأصابع - لا بالحافر أو قبضة اليد - أن باريس هي الأرضية الملائمة له: وكلما راحت الموسيقى الفرنسية تتلاءم أكثر مع متطلبات «الروح الحديثة» كلما غدت أكثر فاغنريةً- . وهي تفعل ذلك بما فيه الكفاية حاليًا .- غير أن هذا لا ينبغي أن يجرنا إلى الخطأ فيما يتعلق بفاغنر نفسه؛ لقد كان ذلك عملا شائنا من طرفه أن يسخر من باريس وهو يحتضر سنة١٨٧١[١٧]... ومع ذلك يظل فاغنر في ألمانيا مجرد حالة سوء فهم: فمن يمكنه أن يكون أقل قدرة على فهم فاغنر من القيصر الألماني الغرّ مثلا[١٨]؟ - وكل

(*) بالفرنسية في النص الأصلي، ومعناها: «هاينه الرائع»، أو «الرائع هاينه»

عارف بالحركة الثقافية الأوروبية لا يخفى عنه البتة أن حركة الرومنطيقية الفرنسية وريشارد فاغنر مرتبطان ارتباطا وثيقا وحميما. متشبّعين بالأدب الذي طبع تأثيره على أعينهم وأذنيهم قد غدا هؤلاء أول الفنانين الذين يتمتعون بثقافة *أدبية كونية*؛ بل إن أغلبهم كانوا يمارسون الكتابة نثرا وشعرا، يمزجون ويؤاخون بين الحسي والفني، مولعون جميعهم ولعا لامحدودا *بالتعبيرية*، مكتشفون كباراً في مجال الجليل، وكذلك في القبيح والفظيع، ومكتشفون من حجم أكبر في مجال التأثير والاستعراض وفي فن العرض؛ وجميعهم ذوو مواهب تفوق عبقريتهم بكثير؛ *بارعون* كل البراعة بمؤهلات هائلة لكل ما يغوي، ويجذب ويُرغِم ويُخضِع؛ أعداء لدودين للمنطق والخط المستقيم؛ متطلعون إلى كل غريب وإكزوتيقي وفظيع، وكل مخدّر للحواس والعقل. وفي المجمل: جنس من الفنانين المغامرين المجازفين، والعنيفين على نحو فاخر، المأخوذين وأخّاذين بحماستهم المجنّحة، وأول من سيعلّمون عصرهم - وهو عصر *الجماهير* - معنى «فنّان». لكنهم جنس ***مريض***...

فاغنر كداعية للعفة

١

- هل هذا أيضاً ألماني؟
أمِنْ قلب ألماني يأتي هذا العويل القاتم؟
أهيَ أجسامٌ ألمانية تنهش بعضها وتتآكل؟
أألمانيّةٌ هذه الأيدي الرّهبانية الممتدة تعمّد وتبارك؟
وأعمدةُ البخور التي تستثير وتهيج الحواس؟
وألمانيةٌ أيضاً هذه الانهيارات والترنح والاهتزازت؟
هذه الأجراس العذبة المتملّقة راقصةً متمايلةً؟
ونظرات الراهبات العسليّة، وتسبيحات السلام الملائكي للعذراء؟
وكل هذه الأعين المتطلعة بوجد زائف إلى سماء فوق كل السماوات؟
- أهذا أيضاً ألمانيٌّ؟

تمهّلوا، تمعّنوا! أمام البوابة ما زلتم تقفون...

وهذا الذي تسمعون، إنما هي روما، -*إيمان رومانيّ دون كلمات!*

٢

ليس هناك من تناقض حتمي بين الشهوانية والعفة؛ كل زيجة جيّدة، وكل علاقة غرامية حقيقية تقع فوق هذا التناقض. لكن، وفي حالة ما إذا كان هذا التناقض موجوداً، فإنه لا يعني بالضرورة، ولحسن الحظ، أنه تناقض مأساوي. ويبدو أن هذا الأمر ثابت لدى كل الفانين من ذوي البنية الجسدية والعاطفية السليمة، والذين هم أبعد ما يكون عن السعي إلى إقامة توازن هش لأنفسهم بين الملاك والوحش الصغير، ولا شيء غيرَه. بل إن أكثر الأرواح رهافة وأكثر العقول وضوحاً من أمثال غوته وحافظ كانوا يجدون في ذلك عنصر تشويق وجاذبية إضافيّ... فمثل هذه التناقضات بالذات هي التي تجعل الوجود أكثر إغراء... ومن ناحية أخرى إنه من البديهي أن الحيوانات البائسة الواقعة في أسر كيركا، إذا ما حصل أن حُملت في يوم ما على إجلال وإكبار العفة، لن ترى فيها ولن تجلّ غير تناقضاتها الخاصة - وبأية دمدمات تذمُّر تراجيدية! وبأي إفراط في الحماس! - ذلك التناقض المؤلم

والفائض كليا عن اللزوم هو الذي جعل منه ريشارد فاغنر مادة لموسيقاه، وسعى إلى عرضه على خشبة المسرح في أواخر حياته. لأي غرض، *ومن أجل أية غاية*؟ يحق لنا أن نتساءل.

٣

وهنا يظل السؤال الآخر الذي لا غنى لنا عن طرحه هو: ما الذي يعنيه، في الحقيقة، في ذَكَر الإوز هذا (الذي لا ذكورة فيه للأسف)، هذه «الخلْقة الطبيعية الساذجة»: الكائن البائس المدعو بارسيفال، الذي انتهى بأن جعل منه بوسائل ملتوية مشبوهة كائنا كاثوليكيا- . ماذا؟ أكانَ فاغنر يعني شيئا *جديًا* حقاً بهذا البارسيفال؟ ذلك أن أقل ما يمكنني أن أشك فيه هو أنه مضحك، وذلك ما لم يشك فيه غوتفريد كلّر أيضاً... وإننا لنود حقًّا أن يكون فاغنر قد أراد شيئاً من المرح من خلال بارسيفال(ه) هذا، أن يكون نوعا من العمل الختامي الدرامي الساخر قد أراد فاغنر المؤلف التراجيدي أن يجعله خاتمة وداع لنا ولنفسه *وللتراجيديا* على وجه الخصوص، وذلك بالطريقة الوحيدة التي يمكن أن تكون جديرة به ومشرّفة له، أي من خلال باروديا عالية النبرة وغاية في المعابثة للتراجيديا نفسها، ولكلّ ما سبق من تلك الجدية الإنسانية المفزعة وكل ذلك الشقاء الأرضي، ولذلك *الشكل الأكثر حماقة* للمثال الزهدي

المنافي للطبيعة. أجل، إن بارسيفال يمثل مادة أوبراتيّة... أيكون بارسيفال الضحكة السرية لتفوّق فاغنر على نفسه، صورة عن انتصار آخر ما تبقى من الحرية الكبرى للفنان، ومن تعالي الفنّان؟ فاغنر الذي يعرف كيف يسخر من نفسه؟[19]... لا يسعنا حقًّا سوى أن نتمنّى ذلك، كما قلت آنفا: إذ أي شيء سيكون بارسيفال إذا ما *اعتبرناه كشيء جديّ*؟ هل من داع لدينا كي نرى فيه (كما قيل أمامي ذات مرة) «الخلقة الفظيعة التي أنجبها حقد محموم على المعرفة والعقل والحواس»؟ لعنة على الحواس والعقل في نفحة حقد واحدة؟ رِدّة وعودة إلى المُثل المسيحية المرَضية والظلامية؟ وفي النهاية، نفي للذات، ومحو للذات يمارسهما فنان ظل إلى حد الآن يضع مجمل قوة إرادته في العمل على إنجاز المهمة المناقضة، على عقلنة فنه وصقل حسّيته؟ - ليس فنّه فقط، بل وحياته أيضاً. وإننا لنتذكر بأي حماس كان فاغنر في وقت ما يمضي على خطى الفيلسوف فويرباخ؟ وقد كان لعبارة «الحسيّة الصحيّة» لفويرباخ خلال الثلاثينات والأربعينات (من القرن ١٩ - المترجم -) رنين عبارة الخلاص لدى فاغنر وعدد غير قليل من الألمان (وكانوا يسمون أنفسهم بـ«الفتية الألمان». تراه *راجع أفكاره* في هذه المسألة؟ وعلى أية حال فهو يبدو كما لو أنه قد أصبحت لديه الإرادة في مراجعة أفكاره في ذلك... أم أن الحقد على الحياة قد غدا سيّداً عليه، على غرار فلوبير؟ ذلك أن بارسيفال عمل من نتاج

المكر والتعطش إلى الانتقام، وسموم تُعدّ في السر ضد الشروط الأساسية للحياة؛ عمل سيّء- . الدعوة إلى العفة ليست سوى تحريض على مناقضة الطبيعة؛ وإنني لأحتقر كل من لا يشعر ببارسيفال كاعتداء على الأخلاق[٢٠].

كيف تخلصت من فاغنر

١

منذ صائفة ١٨٧٦، وفي خضم الدورة الأولى للمهرجان[٢١]، حسمت أمر انفصالي عن فاغنر. أنا لا أتحمل كل ملتبِس؛ غير أن فاغنر، ومنذ أن عاد إلى ألمانيا[٢٢] راح يتنازل شيئاً فشيئاً لكل الأشياء التي أكن لها الاحتقار، بما في ذلك معاداة السامية... كان الوقت قد حان فعلا *للانفصال* والوداع في ذلك الحين؛ ولم يطل انتظاري على أية حال حتى جاءني الدليل على ذلك. هاهو ريشارد فاغنر أكبر المنتصرين في الظاهر، وهو في الحقيقة رومنطيقي يائس في طور الانحلال، يخرّ فجأة عاجزا ومنهارا أمام الصليب المسيحي... ألم يكن لأي ألماني عندها من عين لرؤية ذلك المشهد الدرامي الشنيع، وأن يحس بالشفقة عليه بسبب ذلك؟ أترِاني كنت الوحيد الذي تألمت بسببه؟ وعلى أية حال، فقد ومض لي شخصيا ذلك الحدث غير المنتظر بما يشبه التماعة برق أنارت لي حقيقة المكان الذي كنت قد غادرته، - و ذلك الذعر أيضاً،

الذي يلمّ بعديًا بكل من يكون قد مر في غفلة من وعيه عبر خطر مريع. كنت أرتعد وأنا أمضي في طريقي وحيدا من بعدها؛ ولم يمض وقت طويل، وإذا أنا مريض، بل أكثر من مريض، متعب بسبب الإحباط الساحق وخيبة الأمل في كل شيء مما تبقى لنا نحن الحديثون من دواعي الحماس، وبسبب كل تلك الطاقة، وكل ذلك العمل والأمل والشباب والمحبة التي يتم تبديدها هدرا في كل مكان؛ متعب من جراء القرف من تلك الأنثوية وذلك الاندفاع الحماسي المنفلت للرومنطيقية، ومن كل تلك الأكاذيب المثالية وميوعة الضمير التي أطاحت مرة أخرى هنا بواحد من أعتد الرجال؛ متعب أخيراً بسبب الحزن - وليس ذلك من أدنى الأسباب - لما كان يخالجني من تخوف فظيع من أنه سيصبح محكوما عليّ بعد هذه الخيبة بأن أغدو أكثر ريبة وأكثر احتقاراً، وأعمق وحدة من أي وقت مضى.[٢٣] ذلك أنه لم يكن لي من أحد غير ريشارد فاغنر... كان *محكوماً عليّ* دوما بالألمان.

٢

وحيدًا وحذراً من نفسي على نحو مؤلم هكذا وجدتني أتخذ موقفا - ليس دون حنق -*ضد* نفسي *ولصالح* كل ما كان يؤلمني وما كان قاسٍ عليّ؛ هكذا وجدت طريقي مجددا إلى ذلك التشاؤم

الشجاع، الذي يمثل نقيضاً لكل الأكاذيب المثالية، وكانت تلك، كما يبدو لي، هي الطريق *إلى نفسي*؛ إلى مهمتي... ذلك الشيء غير المحدد، الخفي والمسيطِر، الذي نظل لا نعرف له إسماً حتى يتضح لنا بالنهاية أنه ***مهمتنا***؛ ذلك الطاغية الذي يسكننا سينتقم لنفسه عن كل محاولة منا للزيغ عنه أو الإفلات منه، عن كل إقرار بالتواضع سابق لأوانه، عن كل مساواة لأنفسنا بأولئك الذين لا يجمعنا بهم شيء، وكذلك عن أي عمل، أيا كانت رفعة منزلته، إن كان سيحيد بنا عن قضيتنا الأساسية، بل وعن كل فضيلة تريد أن تحمينا من قسوة مسؤوليتنا الشخصية. يكون المرض هو الجواب في كل مرة تراودنا فيها رغبة الشك في حقنا وفي مسؤوليتنا؛ عندما نشرع في موضع ما في تسهيل الأمر على أنفسنا على هذا النحو أو ذاك. شيء غريب وفظيع في الآن نفسه! إنها تساهلاتنا، تلك هي التي سيكون علينا أن نكفّر عنها بأشد ما يكون من القسوة! وإذا ما كنا نرغب في العودة بعدها إلى حال العافية فإنه لن يكون أمامنا من خيار سوى أن نحمّل نفسنا بأثقل الأعباء، كما لم نحمّلها من قبل قط...(٢٤)

الخبير النفساني يتكلم

١

كلما كان على خبير نفساني، خبير نفساني موهوب وقارئِ خفايا أنفسٍ عنيد، أن يتجه باهتمامه أكثر إلى حالات منتقاة وأشخاص استثنائيين، كلما تضاعف خطر أن يجد نفسه يختنق بالشفقة. ويكون بالتالي في حاجة إلى القسوة والمرح أكثر من أي إنسان آخر. فالفساد والانهيار اللذان يطالان المتفوّقين والنماذج الأرقى من الناس هي القاعدة: وإنه لمن الفظيع أن يكون على المرء أن يضع نصب عينيه دوما هذه القاعدة. إن العذابات المتنوعة التي يجدها الخبير النفساني الذي يكون قد اكتشف هذا الانهيار مرة، ويظل يكتشف من جديد وبصفة مستمرة عبر مجمل التاريخ هذه «الحالة الميئوسة» للإنسان الأرقى، وذلك الإحساس بـ«فوات الأوان» في كل معانيه، - يمكن لتلك العذابات أن تتحول في يوم ما إلى سبب *لفساده* وهلاكه الخاص... ويمكننا أن نلاحظ لدى كل خبير نفساني تقريبا ميلاً ذا دلالة إلى معاشرة أناس عاديين ومعافين:

إن ما يكشف نفسه من خلال هذا السلوك هو أنه في حاجة مستمرة إلى علاج، وأنه يحتاج إلى نوع من النسيان والهروب، بعيداً عما تكشفه له فحوصُه وتشريحاته، وعن كل ما يجثم بثقله على ضميره من جراء حرفته. الخوف من ذاكرته هي السمة المميزة للخبير النفساني. وأمام حكم الآخرين عليه، يجد نفسه مجبراً على الصمت، يستمع بوجه مقفل إلى آخرين وهم يُجلّون ويُعجَبون ويحبون ويمجّدون، حيث يكتفي هو بأنه قد *رأى*؛ أو أنه يخفي حتى صمته بأن يعلن موافقته لرأي سائد ما. وربما تبلغ المفارقة في وضعه ذاك حدًّا تلامس فيه تخوم المرعب، حيث يتعلم *الشفقة الكبرى* إلى جانب *الاحتقار الأكبر*، هناك بالضبط حيث يتعلم «المثقفون» الإكبارَ الأعظم... ومن يدري، إن لم يكن ما كان يحدث في كل الحالات الكبرى ليس شيئاً آخر بالنهاية غير هذا، وهو أن الناس كانوا طوال الوقت يعبدون إلهاً، وأنّ ذلك الإله لم يكن في الحقيقة غير أُضحية بائسة... لقد كان *النجاح* دوما أكبر كذبة، لكن الأثر والفعل نجاحٌ هما أيضاً... رجل الدولة العظيم، والفاتح، والمكتشف متنكّرون تحت رداء إبداعاتهم، متخفّون خلفها حد استحالة التعرف عليهم؛ إن الأثر، الذي هو من عمل الفنان والفيلسوف، هو الذي سيبتكر مُنجِزه، أو من الذي ينبغي أن يكون منجزه... ويتضح دوماً بصفة بعديّة أن «الرجال العظماء» الذين ظلوا يحاطون بآيات الإكبار والإجلال لم يكونوا في الحقيقة

غير مخلوقات بائسة ورديئة من صنع الخيال والخرافة؛ في عالَم القيم التاريخية تكون *السيادة* دوماً للعملة المزيفة...

٢

فهؤلاء الشعراء الكبار مثلا: بايرون وموسّيه، وبو، وليوباردي، وكلايست وغوغول (ولا أجرؤ على ذكر أسماء أكبر، غير أنهم هم مَن أعني) كما هم الآن، وكما ينبغي أن يكونوا: رجال اللحظة، حسيّون، عقيمون، حربائيون، ذوو خفة وتسرّع في الثقة وفي الارتياب؛ بأرواح لهم فيها دائماً شرخ ينبغي عليهم أن يعملوا على إخفائه؛ أعمالهم في أغلبها سعي إلى انتقام من دنس باطني ما، واندفاعاتهم وتحليقاتهم العالية بحثٌ عن النسيان أمام ذاكرة حرون مشطة في الوفاء، مثاليون لفرط قربهم اللصيق *بالمستنقع*. أيّ عذاب هم هؤلاء الفنانون وكل أولئك المدعوّون بالرجال الأرقى عموما بالنسبة لمن استطاع أن ينفذ إلى دواخلهم... إننا جميعنا ألسنة دفاع عن الرداءة... من البديهي إذًا أن تكون المرأة، وهي صاحبة رؤية ثاقبة في ما يتعلق بعالم الألم، والأكثر ولعاً - بما يفوق طاقتها للأسف - بالمساعدة والانقاذ، أن تكون أكثر الناس إحساساً بشفقة لامحدودة على هؤلاء، تلك الشفقة التي ستمطرها

العامة، وبصفة أخص العامة المولّهة، بتأويلات فضولية ومفعمة غروراً... تلك الشفقة غالبا ما تسيء تقدير طاقتها الحقيقية: فالمرأة تريد أن تصدق أن الحب قادر على *كل* شيء؛ ذلك هو *إيمانها الخرافي* العميق. غير أن العارف بالقلوب يدرك، ويا للأسف، أن الحب، بما في ذلك الحب الأكثر عمقاً وصدقاً، على غاية من الفقر والعجز والغرور والخطأ؛ وكم هو *مدمّر* أكثر مما يمكن أن يكون منقذًا...

٣

إن الإشمئزاز والغرور العقلي لكـل من عرف تجربة ألم عميق - مدى عمق المعاناة مقياسٌ للمنزلة تقريباً - ، وذلك اليقين الخافق الذي أصبح طاغياً على شخصيته بأنه، بفضل ما عاشه من آلام قد أصبح *أكثر* معرفة مما يمكن لعالم أو حكيم أن يبلغ من المعرفة، وبأنه قد اقتحم وأقام في يوم ما داخل عوالم بعيدة مفزعة «لا معرفة لكم بها»، هذا الغرور العقلي الصامت، وذلك الاعتداد بالنفس المميز لنخبة العارفين، لـ«المصطَفين»، الذين هم أشبه بالضحايا، يحتاج إلى كل أنواع التخفي والتنكر كي يقي نفسه من ملامسات الأيدي المتطفلة والمشفقة، ومن كل منْ - وما هو ليس ندًا له في

المعاناة عموماً. إن الألم العميق ينبّل: يفصل. إحدى أشكال التنكر والتخفّي الأكثر رهافة هي الأبيقورية(*)، وذلك النوع من الجرأة الذوقية المعلَنة بشيء لا يخلو من الاستعراض الذي يستهزئ بالألم ويدفع عنه كل ما يكون حزناً وعمقاً. هناك «أناس مرحون» يستخدمون المرح لأنه يجعل الناس يسيئون فهمهم؛ إنهم يريدون أن يكونوا محل سوء فهم. وهناك «علماء» يستخدمون العلم، لأنه يمنحهم مظهر السكينة المرحة، ولأن المعرفة العلمية تقود إلى الاستنتاج بأن الإنسان سطحيّ: وهم يريدون بذلك أن يجرّوا الناس إلى استنتاجات خاطئة... وهناك عقول حرة جسورة تريد أن تخفي وتنكر أنها في الحقيقة قلوب منكسرة وميئوس من علاجها؛ إنها حالة هاملت: عندها يكون بإمكان الجنون نفسه أن يغدو قناعا لعلمٍ مشئوم ومفرط *في اليقين*.(٢٥)

(*) ربما نستطيع أن نذكر الملامتيّة من المتصوفة أيضاً من الفضاء الثافقي العربي الإسلامي-المترجم-

خاتمة

١

كثيراً ما تساءلت إن لم أكن مديناً لأعسر سنوات عمري بديْن أكبر وأعمق مما يمكن أن أدين به لكل ماعداها من السنين. تعلمني طبيعتي الجوهرية أن كل ماهو ضروري، منظورا إليه من الأعلى ومن وجهة نظر الاقتصاد الشامل، بما في ذلك ماهو نافع في ذاته، لا ينبغي علينا أن نتحمله فقط، بل أن نحبّه ...*حبّ القدر* (*Amor fati*): تلك هي طبيعتي الجوهرية. أما في ما يتعلق بمرضي الطويل، ألا تراني مدينا له بأكثر مما أدين لعافيتي؟ إنني مدين له بعافية *أرقى*، عافية يجعلها كل ما لايقتلها تغدو أكثر قوة! *وأنا مدين له أيضاً بفلسفتي*... فالألم الكبير وحده هو المنقذ الأخير للعقل، كمعلّم *للشك الأكبر* الذي يعيد كل حقيقة مزيّفة إلى الحقيقة، إلى حقيقتها، أي يعيد الأمور إلى نصابها بأن يقول الكلمة قبل الأخيرة في كلمة الفصل فيها(*)... إن الألم الكبير، ذلك الألم الطويل

(*) كان لابد من التحايل على الاستعارة التي يستمدها نيتشه من صلب اللغة الألمانية=

والبطيء الذي نحترق به على ما يشبه ناراً هادئة، الألم الذي يأخذ كامل وقته، ذلك وحده هو الذي يرغمنا نحن الفلاسفة على الهبوط إلى قاع أعماقنا، وعلى أن نزيح عنا كل ثقة، وكل نية حسنة، وكل مجاملة مخادِعة، وكل لين، وكل توسّط، أي كل تلك الأشياء التي أقمنا عليها إنسانيتنا من قبل. وإنني لا أدري في الحقيقة إن سيجعل منا هذا الألم أناساً «أفضل»؛ غير أنني أعرف أنه *يجعلنا أعمق*... إما أننا نتعلم كيف نواجهه بكبريائنا وسخريتنا وقوة إرادتنا مثلما يفعل الهندي الذي يرى، وهو يتعرض إلى أشنع أنواع التعذيب، أنه يفلح في الانتصار على جلاده من خلال ما يمطره به من شتائم، أو أننا ننسحب أمام ذلك الألم إلى استسلام أخرس متحجّر، وإلى نسيان الذات وفسخ كلي للذات: يخرج الواحد منا من هذه الرحلة الطويلة من التمارين الخطيرة المستمرة على السيطرة على الذات

=والتي لا يمكن ترجمتها حرفياً، إذ لو فعلنا ذلك لأتت كالآتي: «أن يجعل من كل U حرف X، أي X حقيقية، أو الحرف ما قبل الأخير قبل الحرف الأخير من الأبجدية» (aus jedem U ein X macht, ein echtes X, das heisst den *vorletzten* Buchstaben vor dem letzten). والاستعارة قادمة إلى اللغة الألمانية من طريقة رسم الأرقام اللاتينية التي كانت X فيها تمثل العدد ١٠ وحرف U الذي يرسم في اللاتينية V هو العدد ٥. وكان التجار يستعملون في عمليات احتيالهم خطة تزوير الشكل V بتمطيطه من الأسفل ليتخذ شكل X، وهكذا تصبح الخمسةُ عشرةً. فذهب ذلك مثلاً في اللغة اللاتينية يعبر به عن التزوير أن يقال إن فلانا يحول V إلى X. (م)

إنساناً آخر، مع عدد إضافي من الأسئلة، وبصفة أخص *بإرادة* المساءلة بأكثر كثافة وعمقا وصرامة وقسوة وخبثا وصمتا، كما لم يكن لأحد على وجه الأرض أن ساءل قبلها أبداً... تكون الثقة في الحياة قد اضمحلت؛ والحياة نفسها أضحت *مشكلة*. لكن لا يذهبنّ بكم الظن بأن المرء يغدو بذلك بالضرورة شخصاً قاتماً أو بومة! فحب الحياة نفسه يظل ممكنا دائما، غير أن المرء يحب *على نحو مغاير*... إن حب امرأة وحده هو الذي يحيّرنا...

٢

الأمر الأكثر غرابة هو التالي: يكون للمرء بعد تلك التجربة ذوق جديد؛ ذوق *ثانٍ*. يعود الإنسان من تلك الهاوية السحيقة لتجربة المعاناة، ومن هاوية *الشك الأعظم* أيضاً، وقد وُلد من جديد، بجلدة جديدة، أكثر حساسية وأسرع انفعالاً، أكثر خبثاً، بذائقة مرهَفة للفرح، ولسان أكثر حساسية بالأشياء الجيّدة، وحواس أكثر مرحاً، وببراءة جديدة في البهجة أكثر خطرا، أكثر صبيانية ومئة مرة أكثر رهافة في الآن نفسه مما كان عليه من قبل. بيت القصيد: ليس دون ضريبة يصبح المرء عقلا عميقا، العقل الاكثر عمقا لكل الأزمنة؛ لكن ليس دون *مكافأة* أيضاً... وإليكم مباشرة ما يشهد بذلك.

أواه، أي اشمئزاز تثيره فيكم المتعة الآن، المتعة الفجة الثقيلة القاتمة، كما يتصورها جمهور «مثقفينا» وأثريائنا وحكامنا اليوم! وبأي سخرية خبيثة نستمع الآن إلى زعيق الكرنفال السنوي الكبير الذي يُجلد فيه المثقف وسكان الحواضر الكبرى اليوم بواسطة الفن والكتّابِ والموسيقى، وبمساعدة «مشروبات روحية» من أجل «متعة روحية» منشودة! ولكم تُصدِّع آذاننا، وتؤلمها الآن الصرخات المسرحية المدوية بالحماسة وشتى ضروب الولع والوله! ولكم يبدو كل هذا الهرج الرومانسي، وبلبلة الحواس التي يعشقها رعاع العلماء، بما في ذلك تطلعاتهم إلى الجليل، والسامي، وما غدا غريبا! كلاّ، فنحن الناقهون إن كنا في حاجة إلى فن، فسيكون فنا آخر؛ ساخرا، مرحا، خفيفا، فنّا على نحو رائع من السكينة، على نحو رائع من الصنعة، متوهّج مثل شعلة كريستالية تخترق سماءًا لا تغشاها سحب! وقبل كل شيء: فنّ لفنّانين، *للفنانين دون غيرهم*! سنكون على دراية أفضل بعدها بما يلزم لهذا الغرض: المرح، كل ضرب من المرح أيها الأصدقاء!... إننا الآن على معرفة جيدة بكثير من الأشياء، نحن العارفون: ولكم سيكون علينا الآن أن نتعلّم كيف ننسى جيّدا، وكيف نكون غير عارفين جيّدين، كفنّانين!... وفيما يتعلق بمستقبلنا: لن يلتقي بنا أحد بعد الآن على دروب أولئك الفتيان المصريّين الذين يشوشون هدوء المعابد ليلا، يعانقون التماثيل، ويزيحون الحجب عن كل ما عمل أصحابه،

ليس دون سبب وجيه، على إخفائه؛ يعرّونه ويسعون إلى طرحه للنور. كلا، لا غرض لنا في ذلك الذوق السمج، وإرادة المعرفة هذه، «المعرفة بأي ثمن»، ذلك الحمق الصبياني الذي يسكن حب المعرفة، - كل ذلك قد أصبح مملاً بالنسبة لنا؛ إننا أكثر خبرة من أن يستهويننا هذا الأمر، أكثر جديّة، أكثر مرحا، أكثر اكتواءًا، وأكثر عمقاً... لم نعد نعتقد بأن الحقيقة تظل حقيقة إذا ما رفع عنها *الحجاب*؛ لقد عشنا بما فيه الكفاية كيما نظل على هذا الاعتقاد... واليوم غدا من باب اللياقة لدينا ألاّ نريد أن نرى كل الأشياء عارية، وأن نكون حاضرين في كل شيء وشاهدين على كل شيء، وأن نفهم و«نعرف» كل شيء. أن نفهم كل شيء، يعني أن نحتقر كل شيء[*]... «أصحيح أن الله العزيز حاضر في كل مكان؟» سألتْ طفلة صغيرة أمها ذات مرة: «لكنّ هذا غير لائق!» - غمزة للفلاسفة!... علينا أن نكون أكثر احتراما *للحياء* الذي تعتمده الطبيعة لإخفاء نفسها خلف الألغاز وألوان متنوعة لعدم اليقين. ربما تكون الحقيقة امرأة لها أسبابها في *جعل أسبابها خفيّة عن الأنظار*؟ وربما يكون إسمها، بعبارة إغريقية، باوبو؟[٢٦] يا لأولئك

(*) بالفرنسية في النص الأصلي: ....Tout comprendre- c'est tout mépriser والعبارة في الأصل هي: "Tout comprender, c'est tout pardonner"، أي: «أن نفهم كل شيء، يعني أن نغفر كل شيء»، وتنسب إلى مدام دي ستايل (Madame de Staël)

اليونانيين! كم كانوا على دراية بكيفيّة *العيش*! وكان ذلك يتطلب منهم أن يظلوا متمسكين بشجاعة بالوقوف على السطح، على الغضون وعلى الجلدة، أن يعبدوا الظاهر، وأن يعتقدوا في الأشكال والأصوات والكلمات، في كل *أولمب الظاهر*! أولئك اليونانيون كانوا سطحيّين، - عن عمق كانوا سطحيين! أوَلسنا بصدد العودة إلى هذا الأمر، نحن مغامرو العقل المخاطرون، نحن الذين تسلقنا القمة الأعلى والأخطر للمعرفة المعاصرة، ومن ذلك الموقع احتضنّا بنظرنا العالم من حولنا، ومن هناك *نظرنا إلى ما يقع تحتنا*؟ ألسنا بهذا نحن أيضاً - يونانيّين؟ عبَدة أشكال وأصوات وكلمات؟ ولذلك بالذات - فنّانين؟...

*

عن فقر أكثر الناس ثراءً

عشرُ سنوات،
وما من قطرة لمستني،
ما من ريح رطبة، ما من ندى للحبّ
- *أرض قاحلة جفاها المطر...*
والآن أتوسل حكمتي
ألاّ تغدو شحيحة داخل هذا الجدب:
فيضي على نفسك، قطّري نداك من نفسك
كوني أنت المطر لهذه القفار المتصحّرة!

في ما مضى كنت أطلب من السحب
أن تمضي بعيداً عن جبالي،
وفي ما مضى كنت أصرخ في وجهها:
«مزيداً من النور، أيتها الكائنات القاتمة!»

والآن، أتوسل قدومها:
اسدلي ظلال ضروعك من حولي!
إني أريد أن أحْلبك
يا أبقار الأعالي!
حكمةً بدفء الحليب، ندَى حبٍّ حلوًا
أريد أن أسكب على الأرض.

ابتعدي، ابتعدي، أيتها الحقائق
ذات النظرات العابسة!
فوق جبالي لا أريد
حقائق قلِقة خشنة.
مشعةً بذهب الابتسامة
أريد أن تأتيني الحقيقة اليوم،
حقيقةً امتصّت حلاوتها من الشمس واستمدت سمرتها من الحب؛
لأنني، حقيقةً ناضجةً فقط أريد أن أقطف من الشجرة.

اليوم، باتجاه ثنايا الصدفة

أمد يدي،

وأنا على قدر من الفطنة والمكر

كي أجعل الصدفة تنقاد إليّ مثل طفل،

وتقع في أحابيلي.

اليوم أريد أن أفتح بيتي للمزعج أيضًا،

وفي وجه القدر نفسه لا أريد أن أُخرج إبري

- فزرادشت ليس بقنفد.

روحي، التي لا تعرف شبعاً،

قد لعقت بلسانها الشرِه من كل طيّبٍ وسيّئٍ،

وغاصت في كل الأعماق،

لكنها، وكما الفلّينة دوماً،

تطفو مجدداً،

ومثل الزيت تطفح على سطح بحار عكِرة:

بسبب هذه الروح يدعونني بالرجل السعيد.

أيُّ أبٍ لي يا تُرى، ومن تكون أمّي؟

أليس الأمير الفيض أبي،

والضحكة الهادئة أمي؟
ألم أولد من زيجة هذيْن الكائنيْن،
أنا غول الأحاجي،
أنا المارد النورانيّ،
مبذّر كل الحِكم، زرادشت؟

مريضاً بعطفه،
ريحًا مذيبةً للجليد،
يجلس زرادشت اليوم منتظراً، منتظراً فوق جبله، -
مكتملَ النضج والحلاوة داخل نسغه،
تحت قمّته،
تحت جليده،
متعباً وسعيداً،
مبدعاً في يومه السابع.

- سكوتاً!
حقيقة تحوم فوقي،
مثل سحابة،

وبصاعقة لامرئية تصيبني.

على سلَم عريض بطيء

تصعد غبطتها إليّ:

إليّ، إليّ يا محبوبتي الحقيقة!

سكوتاً!

إنها حقيقتي!

بعينيْن خجولتيْن،

وبرعشة مخمليّة

يصيبني لحظها،

حلواً، شرّيراً؛ لحظَ صبيّة فاتنة...

لقد حزرتْ سبب سعادتي،

حزرتْني - أها! أيّ أمر تعدّ لي يا ترى؟ -

تنّينٌ أرجوانيّ يترصّد

من قاع نظرة هذه الصبية.

سكوتًا! حقيقتي تتكلّم! -

الويل لك يازرادشت!
إنك لتبدو مثل واحد
قد ابتلع ذهبا:
ذات يوم سيبقرون بطنك يا زرادشت!

مفرط الثراء أنت،
يا مفسد طباع الكثيرين!
حسّادًا كثيرين جعلت من حولك
وكثيرون هم الذين أفقرتهم...
عليّ أنا أيضاً ألقيتَ ظلالا بنورك،
إنني أرتعد برداً: امض في سبيلك، أيها الثريّ،
تنحّ عن شمسك يا زرادشت!...

تريد أن تهب، أن تبدد فائض ثرائك،
غير أنك أنت نفسك الفائضُ
الأكثر فيضاً عن اللزوم!
لتكن فطنا، أيها الثريّ!
ولتهبْ نفسك أولا، أي زرادشت!

عشر سنوات مرّت - ،
وما من قطرة لمستك؟
ما من ريح طريّة؟ ما من ندى للحب؟
لكن، من تُرى سيحبك،
أنت يا فائض الثراء؟
سعادتك تنشر الجفاف حواليها،
وفقراً في المحبة؛
- أرض قاحلة *جفاها المطر*...

لم يعد هناك من أحد يشكرك.
لكنك تشكر كل من
يتناول منك:
ذلك هو ما يجعلني أتعرف عليك،
يا فائض الثراء
أنت يا *أفقر* الأغنياء جميعاً!

تضحي بنفسك، وثراؤك يعذبك - ،
تبذل نفسك بلا حساب،

لا تدخرُ نفسك، ولا تحبُّ نفسك:
العذاب الأكبر يلازمك ويرغمك على ذلك،
عذاب المطامير *الطافحة*، والقلب *الطافح*،
لكن، ما من أحد مازال يشكرك...

فقيراً عليك أن تصبح،
أيها الأحمق الحكيم،
إن كنت تريد أن تكون محبوباً.
فلا يحب الناسُّ غير المتألمين،
ولا يمنح الناسُ محبةً إلا للمعوز الجائع:
لتغدقْ على نفسك أولا، أي زرادشت!

- إنني حقيقتك...

هوامش «نيتشه ضد(*) فاغنر»

(*) يرد العنوان في لغته الأصلية Nietzsche contra Wagner وكلمة contra اللاتينية عوضاً عن gegen الألمانية، والتي تحيل على اللغة المستعملة في القضاء توحي بفكرة محاكمة. وهذا الاستعمال يحيلنا أيضاً على فهم، أو رفع الالتباس حول عنوان النص السابق Der Fall Wagner ويسوّغ لنا ترجمة عبارة Fall، التي يمكن أن تعني حالة أيضاً، بـ«قضية».

(١) هذه التوطئة المقتضبة ألحقها نيتشه بالنص مع البروفات المصححة،ونجد في مسودات الأرشيف (Mp XVI 6) صياغة أخرى لها قد تخلى عنها نيتشه: «أعتقد أنه من الضروري أن أرد على عدم اللباقة التي قوبل بها كتاب «قضية فاغنر» في ألمانيا، ببعض المقتطعات المنتقاة بحذر وعناية شديدين من كتاباتي السابقة. لقد وضع الألمان أنفسهم مرة أخرى في موقف محرج في علاقتهم بي؛ وليس لدي من داع إلى تغيير حكمي حول هذا الجنس غير المسؤول عن أفعاله وأقواله. بل لقد غاب عنهم حتى إلى من -وإليهم وحدهم- أتوجه بالكلام: إلى موسيقيين، وإلى ضمائر موسيقيين - بصفتي موسيقياً بدوري/ . نيتشه / تورين في ١٠ ديسمبر ١٨٨٨.»

(٢) بذرة هذا النص، يكتب كولي ومونتيناري في تعليقاتهما وهوامش الأعمال الكاملة لنيتشه، تحتويها رسالة كتبها نيتشه يوم ١٠ ديسمبر١٨٨٨ إلى فرديناند أفيناريوس. في هذه الرسالة يستعرض نيتشه المواقع التي يرد فيها ما يعلن عن خلافه مع فاغنر منذ سنة ١٨٧٦ : «الخلاف، أو التناقض بين واحد منحط وواحد يبدع من خلال فيض الثراء، أي طبيعة ديونيزية،....أجل، تناقض مدرك

واضح للعيان بيننا (تناقض يمكن ان نجد آثاره في ما يقارب الخمسين موضعا من كتاباتي، مثلاً في: العلم المرح ص٣١٢ (الشذرة ٣٧٠) ، ثم في فصل: نحن النقيضان... وفي عدد من المواقع في «إنساني مفرط في إنسانيته» (الذي كتب قبل أكثر من ١٠ سنوات): الانحطاط والبرنينية في أسلوب فاغنر («إنساني...» ١٤٤).. في «المسافر وظله»؛ في «الفجر»: فن فاغنر في خداع المتطفلين على الموسيقى؛ «العلم المرح»: فاغنر ممثلا قبل كل شيء، حتى كموسيقي؛ «في ما وراء الخير والشر»: مكان فاغنر في باريس المرضى، فهو في الحقيقة رومنسي من المتأخرين، مثل دي لاكروا، ومثل برليوز، جميعهم بخلفية مرض عضال وتعصب مفرط للتعبيرية...

في اليوم الموالي (١١ديسمبر ١٨٨٨) يكتب نيتشه إلى الناشر كارل شبيتلر يقترح عليه نشر «نص بنفس الحجم ونفس الشكل كـ«قضية فاغنر»، ويتمثل في ٨ فصول طويلة نسبيا ومنتقاة من كتاباتي السابقة، ويحمل عنوان «نيتشه ضد فاغنر/ وثائق من كتابات نيتشه». وقد أرفق تلك الرسالة بقائمة عن المواقع التي اقتطع منها تلك الفصول.

في ١٢ ديسمبر يقرر نيتشه أن ينشر بنفسه هذا النص، بعد أن رفض شبيتلر مشروعه. ثم شرع في إعداد مخطط جديد له تحت عنوان «نيتشه ضد فاغنر/ وثائق من ملف خبير نفساني».

في ١٥ ديسمبر ، وبعد أن أدخل كثيراً من التعديلات على المقتطعات، ووضع عناوين الفصول، أرسل النسخة النهائية إلى الناشر ناومان مرفوقة بهذه الرسالة: «...إليك مرة اخرى مخطوطة جميلة، شيء مختصر، لكنه جيد، وانا فخور به. فبعد أن حررت شيئاً شبيها بدعابة هزلية في «قضية فاغنر» هي ذي الجدية تعبر عن نفسها الآن؛ إن نحن-أنا وفاغنر- قد عشنا تجربة تراجيدية أحدنا مع الآخر. وبما أن «قضية فاغنر» قد أثار تساؤلات حول علاقتنا، فقد بدا لي أنه آن الأوان لكي أروي هنا حكاية فريدة في غرابتها. أرجوكم أن تضبطوا لي كم سيكون عدد صفحات هذا النص إذا ما أخرجناه بنفس المواصفات التي نشرنا بها «قضية فاغنر»؟ أملي أن نضبط هذه المسألة الصغيرة حالاً. وسأكسب بذلك وقتا للعودة إلى الاعتناء بمسألة ترجمات «هذا هو الإنسان» التي أهملتها إلى حد الآن.»

ستلي ذلك فترة من الأخذ والرد، مرة يلحق فصلاً جديداً («الفاصلة» *Intermezzo*)، مرة يطلب من الناشر إيقاف نشر «نيتشه ضد فاغنر» وتسبيق كتاب «هذا هو الإنسان»، ثم يقرر فجأة عدم نشره كليا والاكتفاء بما ورد في «هذا هو الإنسان» الذي يبدو له أنه يفي بالغرض. ثم يعود إلى قرار نشره، بعد أن يلحق به قصيدة ختام بعنوان عن فقر أكثر الناس ثراء» التي يقتطعها من «ديثيرامبوس/ أناشيد ديونيزوس»....إلخ

(٣) أنظر «العلم المرح» ٨٧: «عن غرور الفنّانين»

(٤) شخصية شاعر عازف ومغنّ من الميثولوجيا الإغريقية، مني بموت زوجته أوريديكا وهي واحدة من عرائس البحر، فذهب يبحث عنها في العالم السفلي متوسلا بأغانيه وعزفه البارع إله العالم السفلي أن يعيدها إليه. (م)

(٥) أنظر: «العلم المرح ٣٦٨: «الكلَبيّ يتكلم»

(٦) Pastilles Géraudel بالفرنسية في النص الأصلي، وهي استعارة من لافتة إشهارية من ذلك الزمن: Si vous toussez, prenez des pastilles Géraudel! - إذا أصابكم السعال تناولوا حبوب جيرودال- (م)

(٧) «العلم المرح» ٣٦٨: «... هناك يكون للغباء مفعول شهوة وعدوى، هناك يكون الحكم لـ«الجار»، هناك يغدو المرء جارا...» (نسيت أن أروي لكم ما قاله لي ذلك الفاغنري المستنير ردا على اعتراضي الفيزيولوجي: «كل ما في الأمر إذاً هو أنك لست معافى بما فيه الكفاية كي تستطيع الاستماع إلى موسيقانا؟»

(٨) أنظر «هذا هو الإنسان»؛ فصل «لم أنا على هذا القدر من الذكاء؟»

(٩) يكتب فرانس أوفرباك (استاذ علم اللاهوت ببازل وصديق نيتشه) في رسالة إلى بيرنوليي يتحدث فيها عن رحلة عودته من تورينو إلى بازل في شهر جانفي ١٨٨٩ مرفوقا بصديقه المريض الذي جاء ليعود به إلى سويسرا: «كان نيتشه غافيا تحت مفعول الكلورال، يستيقظ بين الحين والآخر، وأحيانا يشرع في الغناء. ومن بين ما غنى تلك «الجندولية» الرائعة التي لم أسمعها من قبل، ثم وجدت نصها في ما بعد. غير أنني لحظتها، وأنا أستمع إليها كنت في حيرة كيف يستطيع صديقي في تلك الحالة أن يرتجل مثل هذا النص الجميل مرفوقا بلحن على غاية من التفرّد والأصالة؟» ترد هذه الشهادة في كتاب لجنيفيف بيانكي عن نيتشه ومعاصريه:

Nietzsche et ses contemporains; textes recueillis et publiés par Geneviève Bianquis, Editions du Rocher, Monaco 1959

(١٠) يختصر نيتشه عند تصحيحات «البروفات» هذا المقطع الذي أتى في الأصل كالآتي: «أما ريشارد فاغنر فكان يريد نوعا آخر من ***حركة الروح***، حركة شبيهة بالسباحة والتحليق كما سبق أن ذكرنا. ربما كان ذلك هو العنصر الجوهري في كل تجديده. كانت أداته الموسيقية الشهيرة النابعة عن تلك الإرادة والمتلائمة معها- «النغمة اللامتناهية» - تعمل على كسر كل تناسق رياضيّ للزمن والقوة، بل والازدراء به أحيانا، وتجربته ثرية بالابتكارات في مجال هذه التأثيرات التي يكون لها في أذن المستمع القديم وقع المفارقات والتجديفات الإيقاعية. وفاغنر يخشى التكلس والتحجر وتحوّلَ الموسيقى إلى نمط معماري، فيعمد إلى وضع إيقاع ثلاثي مقابل الإيقاع الثنائي، وليس نادرا أن نراه يُقحم إيقاعا خماسيا وسباعيا، ويعيد مباشرة نفس الجملة الموسيقية، لكن مع تمديد يجعل مدتها الزمنية تتضاعف ضعفين وثلاثة أضعاف. إن محاكاة لمثل هذا الفن بإمكانها أن يترتب عنها خطر كبير على الموسيقى، إذ بمحاذاة النضج المشط للإحساس الإيقاعي كان يربض متسترا متصيّداً على الدوام خطرُ التوحش، وانهيار الإيقاع. ويصبح ذلك الخطر أكبر عندما تتكئ مثل هذه الموسيقى أكثر فأكثر على فن درامي ولغة تعبيرات إيمائية طبيعانية غير متولدة عن مستوى راق من البلاستيكية، فن لا ينطوي على أي مقياس للتوازن وليس بإمكانه أن يمنح مقياس توازن للعنصر الذي يلتصق به، أي لذلك الكيان الموسيقى ***المفرط في الأنوثة***». أنظر: إنساني مفرط في إنسانيته: الكتاب الثاني؛ فصل: آراء ومقولات حكمية متمازجة. الشذرة ١٣٤.

(١١) هذا المقطع من «**الجوال وظله**»؛ الشذرة ١٦٥ (من كتاب **إنساني مفرط في إنسانيته** II) وترد هذ الجملة في الأصل كالآتي: «هل يعتقد فنانو الآداء الموسيقي الحاليين حقاً أن أسمى رسالة لفنّهم تتمثل في منح كل مقطوعة أكبر قدر ممكن من ***النتوء***، وجعلها بأي ثمن تنطق بلغة ***درامية***؟»

(١٢) عنوان هذا الفصل هو قلب لمقولة «موسيقى المستقبل» التي كانت رائجة في الحديث عن موسيقى فاغنر في ذلك الزمن.

أنظر «إنساني مفرط في إنسانيته II»؛ فصل: آراء ومقولات حكمية.. الشذرة ١٧١ : الموسيقى كقادم متأخر في كل حضارة.

(١٣) أنظر «العلم المرح» الكتاب الخامس - الشذرة ٣٧٠: ماهي الرومنطيقية؟ التي تأتي في المسودات تحت عنوان: «نقيضان». وفضلنا هنا عنوان «نحن الأضداد» لأن الأمر لم يعد يتعلق فقط بنيتشه وفاغنر، بل بشوبنهاور أيضاً وحتى أبيقور، مقابل نيتشه وديونيزوس. (م)

(١٤) «قوة روح دينونيزية»؛ في الموقع الذ نقل منه هذا المقتطع في *العلم المرح* نجد: «قوة روح ألمانية»

(١٥) «نستطيع أن نرى إذاً في أي شيء قد أخطأت...» ترد هذه الجملة في العلم المرح كالآتي: «أخطأت عندها، فيما يتعلق بالموسيقى ، كما بالتشاؤم الفلسفي، في ذلك الأمر الذي يكوّن طابعهما الحقيقي؛ الرومنطيقية. أي شيء هي الرومنطيقية؟»

(١٦) بعد هذه الجملة كان نيتشه ينوي أن يلحق فقرة أخرى أرسلها إلى الناشر، ثم يبدو أنه تراجع عنها فيما بعد، ونجدها في دفتر مسودات «هذا هو الإنسان» و«نيتشه ضد فاغنر» Mp XVI 5: «كتاباتي تعجّ بمثل هذه «العطايا»؛ ولتحذروا فقط أن أذكر أسماء أولئك الذين نالوها! كنت أقول دائما الأشياء الحاسمة فيما يتعلق بي بطريقة تجعل أكثر من واحد، وهو يعتقد أنه هو المعني، يكاد يغمى عليه من شدة الفرحة. فالفصل الثالث من «المعاينات غير المعاصرة» مثلاً تأتي تحت عنوان «شوبنهاور كمربٍّ»؛ وإذا أتباع شوبنهاور يكادون يسجدون إكبارا أمامي كعلامة على اعترافهم بالجميل. لكُم أن تقرأوا ذلك كالآتي: نيتشه كمربٍّ، وربما كشيء آخر أكثر... ينتهي ذلك الكتاب بهذه الفكرة: عندما يحل كاتب كبير على الأرض، يكون الخطر محدقا بكل شيء. ويكون كما لو أن حريقا اندلع داخل مدينة كبرى، حيث لا أحد يدري اي شيء ما يزال آمنا، ولا أين سينتهي الأمر. حب الحقيقة شيء فظيع وعنيف؛ إنه حريق: وعلى المنذورين للبحث عن القوة أن يعرفوا أي نبع بسالة يجري داخلها. أما المعاينة الرابعة فقد جاءت تحت عنوان «ريشارد فاغنر في بايرويت». يا للسادة الفاغنريين! لكم كانوا ممتنّين لي! آخر من عبر لي عن ذلك كان السيد ليفي الجدير بالاحترام عندما التقيت به ثانية

قبل بضع سنوات. لكُم أن تقرأو ذلك كالآتي: زرادشت نيتشه وعيد المستقبل، عيد *الظهيرة العظمى*. حشد من الحركات التاريخية؛ البسيكولوجيا الأولى للنشيد «الديثيرامبي» الأول، لشاعر زرادشت -. وفي الصفحة ٤٥ من إنساني مفرط في إنسانيته II (الفصل الثاني: في تاريخ الأحاسيس الأخلاقية؛ الشذرة ٣٧) تجدون: ماهي هذه المقولة الأساسية التي انتهى إليها واحد من المفكرين الأكثر جرأة وبرودة، مؤلف كتاب «أصل الأحاسيس الأخلاقية» (لتفهَموا: نيتشه *اللاأخلاقي* الأول) بفضل تحليلاته الصارمة والحاسمة للسلوك الإنساني؟ «الإنسان الأخلاقي ليس أقرب إلى عالم المعقولات من الإنسان الفيزيائي؛ ذلك أنه ما من عالم معقول هناك...» هذا القانون الذي غدا قاسيا وقاطعا تحت ضربات مطرقة المعرفة التاريخية (افهَموا: الكتاب الأول لقلب كل القيم) ربما سيكون بإمكانه أن يغدو في يوم ما، في مستقبل ما (-١٨٩٠!-) أن يعمل عمل الفأس التي ستجتث «الحاجة الميتافيزيقية» للإنسان من الجذور، -خدمةً لسعادة الإنسانية أو لشقائها؟ من يدري؟ غير أنه في كل الأحوال مبدأ ذا تبعات جسيمة، خصب وفظيع في الآن نفسه يلقي على العالم تلك النظرة المزدوجة الخاصة بكل عرفان عظيم -. وأخيرا، أقدم في الصفحات الأخيرة من «في ما وراء الخير والشر» قسطا من بسيكولوجيا حول نفسي-أمتنع هنا عن القول باسم منْ وخلف أية ذريعة.»

(١٧) إشارة إلى المقطوعة الساخرة التي ألفها فاغنر بعنوان «Eine Kapitulation» (استسلام) على إثر احتلال باريس في الحرب الألمانية الفرنسية سنة ١٨٧٠. وقد ألف مقطوعته سنة ١٨٧٠ وليس سنة ١٨٧١ كما يرد في نص نيتشه (م)

(١٨) المقصود هنا هو غيّوم الثاني المدعو بالقيصر، إمبراطور ألمانيا وملك بروسيا. ونيتشه غالبا ما يذكره بلقب «الفتى» أو «الغرّ» تعبيراً عن احتقاره له. وكان يعتبره كارثة على ألمانيا وأوروبا بسبب نزوعاته الحربية التوسعية. تحت حكمه شهدت ألمانيا هزيمتها في الحرب العالمية الأولى، التي تنحى عن الحكم على إثرها وكان بذلك آخر امبراطور وآخر ملك ألماني. (م)

(١٩) في «جينيالوجيا الأخلاق» التي نقل منها نيتشه هذا المقطع مع تغييرات طفيفة نقرأ في هذا الموضع: «سيكون ذلك، وكما قلت آنفا، شيئاً مشرفا لمؤلف تراجيدي

كبير، يكون قد بلغ أوج اكتماله، ككل فنان، أن يغدو قادرا على النظر من فوق إلى فنه ، وأن يغدو قادراً على الضحك من نفسه.»

(٢٠) نقرأ أيضاً في هذا الموضع مقطعا آخر من «جنيالوجيا المعرفة» قد تخلى عنه نيتشه هنا: «ولم يقم بذلك على الخشبة فقط بواسطة أبواق بارسيفال: -في الكتابات القاتمة، المكبّلة والقلِقة في الآن نفسه، التي أنجزها في سنوات عمره الأخيرة هناك مئة موضع تفضح رغبته الدفينة وإرادته السرية؛ إرادة مهزومة، غير واثقة، غير معلنة تكرز للتقهقر إلى الوراء، والهُدى، والنفي، والمسيحية، وإلى العصور الوسطى، وتقول للشباب: «الكل باطل! ابحثوا عن الخلاص في مكان آخر!». بل إنه قد ذهب ذات مرة حدّ الاستشهاد بـ«دم المخلّص»...

(٢١) مهرجان بايرويت الذي أسسه فاغنر سنة ١٨٧٢ بدعم مالي من لودفيك الثاني ملك بافاريا. (م)

(٢٢) بعد إقامته عدة سنوات في كل من زوريخ ولندن وباريس عقب فراره من ألمانيا سنة ١٨٤٩ بسبب اشتراكه في أحداث درسدن خلال ثورة١٨٤٨/١٩٤٩ عاد فاغنر إلى ألمانيا ليستقر بعدها في بايرويت وتصبح له مكانة مميّزة في الحقل الفني والثقافي لتلك الفترة.

(٢٣) هذه الفقرة، وحتى هذا الموضع مقتطعة مع شيء من التحوير من إنساني مفرط... الكتاب الثاني: التوطئة. فقرة ٣

(٢٤) أنظر «إنساني مفرط...»، الكتاب الثاني- التوطئة. الفقرة ٤.

(٢٥) أنظر «إنساني مفرط...» الكتاب الثاني-التوطئة: الفقرة ٥.

- أنظر أيضاً «في ما وراء الخير والشر» ٢٧٠ : «والحمق نفسه في أحيان عديدة قناع لعلم مشئوم ومفرط في اليقين- . وتبعا لهذا سيكون من باب الرهافة والحس الإنساني الرفيع أن نبدي احتراما للقناع، وألا نعرب عن فضول ونتعاطى تدقيقا بسيكولوجيا في غير محلهما».

(٢٦) Baubo صورة من الميثولوجيا الإغريقية لها علاقة بربة الخصب ديميتير. والكلمة اليونانية تعني الحضن، والفرَج ، وربما الرحم أيضاً. وتظهر باوبو في بعض المنحوتات منفرجة الساقين ويدها على ما بين فخذيها، بينما تظهرها منحوتات أخرى عارية النصف الأسفل ومنفرجة الساقين، وتُتأول تلك الحركة كعلامة على

إظهار خاصية الخصوبة، تماما مثل تجسيد صورة الذكر (phallus) في الطقوس الديونيزية.

وتفيد الرواية الميثولوجية بأن باوبو أصبحت مرافقة لدميتير بعد أن اختطفت ابنتها بيرسيفون من طرف إله العالم السفلي هادي، وغدت تسليها برواية نكات داعرة، والقيام بحركات غريبة من بينها تعرية فرجها.

ويورد تيتوس فلافيوس كليمنس المعروف باسم كليمنس الإسكندري هذه الأبيات من الأشاعار الأورفية (Orphika)، وتصور مشهدا من تلك الدعابات «الداعرة» لباوبو:

نطقت ورفعت ثوبها، وأبانت
عن كل ما كان خفيا من جسدها دون خجل.
بينما الصبيّ لاخوس (أ) يضحك
وبيده راح يضرب ما تحت خصر باوبو.
ولما رأت الربة (ب) ذلك
راحت تضحك من أعماق قلبها
وتناولت القدح اللامع الذي
يقُدم لها فيه شرابها الممزوج.

(أ) لاخوس (lakhos) قد يكون صبي الربة ديميتير، ويظهر في الصور التي وجدت في معبد ديميتير حاملا مشعلا. وهو لدى أفلاطون إسم آخر لهرمس الإله الحامي لللمسافرين والتجار والرعاة، وهو المكلّف بقيادة الأرواح إلى العالم السفلي.

(ب) الربة ، هي هنا دون شك ديميتير. (م)

الفهرس

هذا الكتاب

سأروّح عن نفسي قليلاً. ليس مجرد دعابة خبيثة فقط أن أمتدح بيزيه على حساب فاغنر في هذا النص. فأنا أدسّ بين مواضيع المزاح شيئاً غير قابل للمزاح. لقد مثّل انفصالي عن فاغنر حدَثًا كارثيًا بالنسبة لي؛ وأن يكون بوسعك أن تحبّ شيئاً بعدها، فذلك ما يعدّ نصراً. ربما ليس هناك من أحد قد تورّط على نحو أكثر خطراً في الفاغنريّة منّي، وما من أحد كان عليه أن يحمي نفسه منها بمثل هذه الحدّة، وما من أحد استطاع أن يبتهج أكثر بالتخلص منها. إنها قصة طويلة! - هل سيكون بوسعنا أن نعبّر عن ذلك بالكلمات؟- لا أدري كيف سأسمي ذلك لو كنت أخلاقانياً! ربما انتصاراً على النفس- . غير أن الفيلسوف لا يحب الأخلاقانيين... ولا يحب الكلمات الرنّانة أيضاً...

ISBN 978-9933352615

9 789933 352615